L' EDUCATION MUSICALE



REVUE MENSUELLE
DECEMBRE 1988 ■ N° 353

L'EDUCATION MUSICALE

CONDITIONS GÉNÉRALES DE VENTE

T.V.A. incluse

TARIF au 1er janvier 1988	FRANCE Régime intérieur et assimilé	ÉTRANGER Supplément Avion 90 F
Abonnement SIMPLE (10 numéros par an)	240 F	275 F
Abonnement COUPLÉ (× 5 iconographies)	265 F	320 F
Fascicule baccalauréat (sortie novembre 1988)	65 F PORT INCLUS	80 F 10 F
Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie, le Baccalauréat, l'Agenda du Musicien et l'Annuaire pour la Musique)	400 F	600 F
Annuaire + Agenda du Musicien	50 F	60 F
Annuaire pour la Musique	30 F	40 F

Souscription par chèque bancaire ou par virement au **C.C.P. n° 990 469 C PARIS.**

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à "L'E.M." dans la quinzaine suivant son échéance.

A tout envoi par avion s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter.

Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de : 10 F.

Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.

Les manuscrits ne sont pas rendus.

Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro T.V.A. incluse :

23, rue Bénard, 75014 PARIS et librairies spécialisées.

Education Musicale, (seule) .... **30 F**

Education Musicale et Supplément Iconographique .... **35 F**

Joindre 10 F en timbres pour expédition par poste France et outre-mer.

Les textes à insérer ainsi que les demandes de renseignements professionnels et pédagogiques doivent être adressés à **Madame Musson** 3, rue des Ecoles 77590 Bois-le-Roi - Tél. : 60.69.69.91 ou 45.40.93.12. (Joindre un timbre pour la réponse).

Editions Charles NEGIAR S.A.R.L. - 23, rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : (1) 45.42.34.07 - Directeur de la Publication : Charles NEGIAR

DEPOT LEGAL : 4e TRIMESTRE 1988

Imprimeries ICN S.A. - 170, rue des Trois-Tilleuls, Z.I., 77005 VAUX-LE-PENIL - N° Imprimeur : E 990

Editorial

Revalorisation de la fonction enseignante, disent-ils...

Si, depuis des décennies, le principe de cette revalorisation rallie d'enthousiasme l'ensemble de la classe politique, rien n'a jamais été sérieusement entrepris pour l'appliquer.

A-t-on jamais vu ministre de l'Education nationale — à quelque bord qu'il appartienne — risquer son portefeuille pour mettre en œuvre ce qu'il proclamait être "la priorité des priorités" lorsqu'il était dans l'opposition ? Dès lors qu'ils sont au pouvoir, nos hommes politiques — pénétrés de leurs nouvelles responsabilités — sont pris d'un douloureux scrupule : "Peut-on, dans le difficile contexte actuel, prendre le risque de déclencher des revendications en cascade chez les fonctionnaires ?"...

Les grands syndicats, eux-mêmes — clientélisme oblige — ont-ils jamais réclamé la revalorisation des traitements des enseignants ***à l'intérieur*** *de la sacro-sainte grille des salaires de la Fonction publique ?*

Nous espérons être démentis ! Par des faits...

Francis Cousté

44e Année DECEMBRE 1988 nº 353

SOMMAIRE

1	Editorial	**Francis Cousté**
2	Notre supplément iconographique Le Joueur de Trompe	**Philippe Zwang**
3	André Caplet. Conte fantastique pour harpe ou piano et quatuor à cordes	**Claude Hautenave**
8	Centre de musique baroque de Versailles	
9	Quand les mots deviennent notes de musique	**Sylvie Douche**
11	Hommage à Daniel-Lesur	**Pierrette Mari et Pierrette David-Germain**
18	Petites annonces	
19	Les Motets de Philippe de Vitry	**Jean-Paul Montagnier**
22	Pétrouchka (suite)	**Jacqueline Planel**
25	La tétralogie à Bayreuth	**Annie Paquet**
30	Bibliographie	
32	Informations Diverses	

Nº Commission paritaire : 58972 Nº ISSN 0013-1415

NOTRE SUPPLEMENT ICONOGRAPHIQUE[1]

JOUEUR DE TROMPE
(époque romaine)

Nous sommes mal renseignés sur la musique romaine, qui ne fut longtemps que l'héritière des traditions étrusques et grecques. Il faut attendre l'Empire pour que la musique romaine se diversifie et pénètre vraiment dans les foyers. Mais, peuple guerrier par excellence, les Romains ont inventé des trompettes et des cors à usage surtout militaire.

Ce fragment de bas-relief non daté provient de l'Espagne bétique, il a été trouvé dans la vallée du Guadalquivir (*Baetis* en latin) entre Cordoue et Séville ; on peut le voir au musée de Séville. L'homme représenté est peut-être un *cornicen*, joueur de *cornu*, trompette, cor, mais il peut aussi s'agir d'un *buccinator*, joueur de *bucina* (ou *buccina*), trompette courbe, voire d'un *tubicinator*, joueur de *tuba* (ici, *tuba curva*, trompette courbe par opposition à la *tuba*, trompette droite).

A l'origine, ces instruments étaient en airain (bronze) d'où le nom d'*aeneatores* donné aux instrumentistes ; puis le tube fut réalisé soit en bronze soit en fer. Le tube est cylindrique et la perce étroite ; l'embouchure, en os ou en corne.

Contrairement à la *tuba*, aux possibilités sonores réduites - ce qui en limitait l'usage à des sonneries militaires, civiles ou religieuses - la *tuba curva* ou la *bucina*, qui pouvaient atteindre une longueur de 3,40 m, permettaient d'émettre de véritables mélodies. Ces instruments à vent, fort sonores, avaient donc des utilisations sociales très précises, comme dans les arènes pour les combats de gladiateurs, glorifier les dieux dans les temples, ou transmettre les ordres à bord des navires.

C'est à ce titre que ces instruments participent à la vie religieuse et militaire de la cité, lors de la cérémonie d'un *tubilustrium*, lustration et purification des trompettes. Le 10 des calendes, fête de Vulcain, dieu des forgerons et des artisans en métaux, les *tubicines*, trompettes des temples, qui ont rang de prêtres, sacrifient une brebis dans le vestibule du temple (cf. Ovide, *Fastes*, V, 725). En mars, mois d'ouverture de la campagne militaire, a lieu un *tubilustrium* qui participe au "rythme sacral de la guerre" (Jean Bayet in *Histoire politique et psychologique de la religion romaine*, Paris, 1957). Le 23 mars, les trompettes militaires sont ainsi purifiées ; la cérémonie est d'ailleurs répétée le 23 mai pour redoubler son efficacité.

L'écrivain latin Végèce (fin IVe s. - début Ve s.) décrit l'utilisation des trompettes à l'armée :

"La légion romaine a toutes sortes d'instruments qui sont : la trompette, le cornet et le cor. C'est la trompette qui, dans les combats, sonne la charge et la retraite. Les cors et les cornets n'interviennent que pour augmenter le bruit de guerre, exciter tout d'abord l'ardeur des combattants et, en dernier lieu, célébrer l'action par leurs fanfares. Hors de là, quand ces derniers instruments retentissent, ils n'indiquent rien aux soldats, et ne sonnent que pour les enseignes qui en connaissent les différents signaux. Par cette raison, quand les trompettes doivent marcher sans enseignes, ce sont les trompettes qui sonnent et, toutes les fois que les enseignes doivent faire un mouvement, ce sont les cornets qui les en avertissent ; enfin, lorsqu'il s'agit d'aller combattre, ce sont les trompettes et les cors réunis qui donnent le signal. C'est encore au son de la trompette qu'on monte et qu'on descend les gardes ordinaires et les grand'gardes hors du camp ; qu'on va à l'ouvrage, que se font les revues, et les soldats se règlent sur ce que l'on sonne. Ces différents usages sont observés dans les exercices et dans les manœuvres, afin qu'en temps de guerre, les soldats accoutumés aux appels de ces instruments ne puissent se méprendre et obéissent aussi promptement aux ordres du général, soit qu'il faille charger ou s'arrêter, soit qu'il faille poursuivre l'ennemi ou battre en retraite" *(Epitoma rei militaries*, III, 5).

Dérivé de la *bucina*, le buccin fut, un temps, prisé dans la musique militaire, comme dans la cérémonie du transfert de la dépouille de Voltaire au Panthéon le 12 juin 1791.

Philippe Zwang

(1) Réservé aux abonnés à l'édition couplée : l'Education Musicale" "supplément iconographique". Ce supplément paraît cinq fois par an : octobre, décembre, février, avril, juillet.

André Caplet (1878-1925)
Conte Fantastique

Pour harpe ou piano et quatuor à cordes

D'après une des Histoires extraordinaires d'Ellen Edgar Poë
LE MASQUE DE LA MORT ROUGE

par **Claude HAUTENAUVE**
Professeur d'Ecole Normale

Partition : DURAND (1924, n° 10535 - 10536)
Discographie : - pour harpe et quatuor à cordes : ERATO STU 70798 (L. Lasquine)
CLA D 280 (chefs-d'œuvres français pour harpe)
- pour harpe et orchestre (LE MASQUE DE LA MORT ROUGE) : VSM 173 1601 (Prêtre) avec LA CHUTE DE LA MAISON USHER de Debussy et LE PALAIS HANTE de Schmitt

De facture et d'inspiration particulièrement originales, le CONTE FANTASTIQUE nous semble susceptible d'intéresser élèves et professeurs. Il offre en outre la possibilité d'ouvrir une porte sur une production musicale attachante, bien qu'encore largement méconnue, et de laquelle nous détacherions - en plus du CONTE, et toujours à des fins didactiques - : EPIPHANIE pour violoncelle et orchestre, et DIVERTISSEMENTS pour harpe.

I. L'HOMME

Né au Havre en 1878, Caplet franchit rapidement et avec distinction tous les degrés de la scolarité dispensée au Conservatoire National. Prix de Rome en 1901, devant Ravel, il assume, après son séjour interrompu à la Villa Médicis, une carrière de compositeur, de chef d'orchestre prestigieux et d'orchestrateur. Engagé volontaire dès les premiers jours du conflit mondial, il est blessé et gazé en 1917 ; libéré des obligations militaires en 1919, il se consacre alors presqu'exclusivement à la composition, et signe ses partitions majeures. Mais en avril 1925, ayant contracté une pneumonie qu'agravent ses antécédents respiratoires, il s'éteint brutalement laissant en l'état de nombreuses pages inachevées.

Résolument tourné vers l'avenir, Caplet participe en 1909 à la création de la Société Musicale Indépendante sous la houlette de Fauré, avec Ravel, Schmitt, Koechlin... ; puis, en 1922, à celle de la Société Internationale de Musique Contemporaine pour laquelle il assume les fonctions de membre de la Section nationale et du Jury international.

Ses activités de chef d'orchestre, tant aux USA qu'en Europe, renforcent son image de défendeur de la musique française et de musicien d'avant-garde en général. Si la première audition française des CINQ PIECES pour orchestre de Shoenberg (1922), ou plus simplement, ses célèbres interprétations des œuvres de Debussy et de Ravel suffisent à lui assurer une postérité, son nom restera pourtant attaché au répertoire lyrique grâce,

notamment, aux célèbres reprises londoniennes et américaines de PELEAS et MELISANDE, aux créations du MARTYRE DE SAINT-SEBASTIEN (Paris, 1911, œuvre dont il assure une partie de l'orchestration), de LA FORET BLEUE de L. Aubert (Boston, 1913), de MONNA VANNA de H. Février (Boston, 1913, création américaine), ou encore d'ISABELLE et PANTALON, opéra comique de Roland-Manuel (Paris, 1922)...

De son œuvre, essentiellement vocal, se détachent les cycles de mélodies LES PAROLES A L'ABSENTE (1908), LE VIEUX COFFRET (1914-1917), les PRIERES (1914-1917), qui allient les caractéristiques du motet à celles de la mélodie ; les TROIS FABLES de la Fontaine (1919), si neuves d'écriture et de conception, les CINQ BALLADES FRANCAISES (1919-1920), la MESSE A TROIS VOIX (1919-1920), et surtout l'oratorio LE MIROIR DE JESUS (1923). Enfin deux œuvres significatives enrichissent les répertoires de musique symphonique et de chambre, respectivement EPIPHANIE (1924) et CONTE FANTASTIQUE (1908-1923).

II. L'ŒUVRE

A. Genèse. Avant de paraître sous cette forme en 1923, le CONTE FANTASTIQUE connut les caprices de la fortune et subit l'épreuve du temps. C'est en 1908, soit quinze ans auparavant, que, au cours de l'un de ses nombreux séjours sur la côte Normande, à Yport-sur-Mer et Criquebœuf-en-Caux, Caplet l'écrivit sous sa forme première qui prit le titre de LEGENDE, ETUDE SYMPHONIQUE d'après "le Masque de la Mort Rouge" de Poë, pour orchestre et harpe chromatique (1). Créée le 7 mars 1909 au concert Colonne par G. Pierné et Mme Würmser-Delcourt, qui tient la partie de harpe, instrument principal, la pièce est redonnée un mois plus tard à la Salle Pleyel sous la direction de l'auteur. La critique est partagée, qui ne comprend pas le rôle dévolu à la harpe :

"(...) on peut s'étonner qu'un jeune Prix de Rome, qui a, par ailleurs, donné des preuves indéniables de sa réelle musicalité, ait songé, à moins d'admettre l'idée d'une paradoxale espièglerie, traduire en œuvre de musique pure, avec partie prépondérante pour la harpe, l'instrument élégiaque et caressant par excellence, le bizarre, diabolique et malsain conte d'Edgar Poë (...). Il l'essaya pourtant au prix de dissonances déchirantes, de farouches et raboteux accouplements de timbres suivant un plan musical qui demeure une énigme pour tout esprit non initié". (2).

A. Mangeot, nuance cette approche :

"On se souvient du tumulte que provoqua le mois dernier au Concert Colonne, dans le public et dans la presse, la LEGENDE pour harpe et orchestre de M. A. Caplet (...) on ne s'explique guère le mauvais accueil qu'elle reçut à son début (...). Avec un orchestre très réduit et un instrument principal significatif, elle crée bien "l'atmosphère haletante de terreur et d'épouvante" qui prépare l'action ; sans tomber dans des détails inutiles (...)." (3)

A quelle destinée exacte, l'œuvre est-elle vouée dans l'esprit du compositeur ? Une lettre inédite à Florent Schmitt nous apprend que cette page pouvait même se prêter à une illustration chorégraphique (4) :

"Deux mots en hâte, bon Florent, pour te mettre la Mort (rouge) dans l'âme... J'ai songé déjà à l'illustration musicale de cette histoire extraordinaire d'A. E. Poë en vue du ballet russe (Fokine, Nijinski, Consort et quanti). Il est même entendu que l'on donnera ce ballet à Boston où la troupe russe doit venir en représentation."

Ce projet n'eut pas de suite. Quelque dix années plus tard, la célèbre harpiste Micheline Kahn, à la recherche d'un répertoire nouveau, s'intéresse à l'ouvrage :

"André Caplet fut très surpris que quelqu'un puisse s'intéresser à une œuvre pratiquement oubliée. Ne sachant même plus lui-même où il avait rangé son manuscrit, il me demanda quelques jours pour le retrouver et me le communiqua en vue d'une adaptation pour la harpe Erard (...). Je lui jouai sa LEGENDE, lui signalant les passages inexécutables à la harpe Erard (...). Il se prit au jeu et transforma sa LEGENDE qui devint le CONTE FANTASTIQUE (...) une version pour piano fut faite pour Robert Casadesus" (5).

Ainsi transcrit, le CONTE est créé avec succès, le 18 décembre 1923 par M. Kahn et le quatuor Poulet lors d'un concert de la Société française de musique de chambre.

Pour quelle raison, Caplet choisit-il, en 1908, la harpe chromatique comme instrument principal ? Sans retracer les diverses évolutions de la harpe - instrument qui soulève entre 1900 et 1914 des débats passionnés - remarquons simplement que Caplet contribue à promouvoir l'instrument inventé par Gustave Lyon, en 1896, et qui tente alors, à grands renforts de publicité, de supplanter la harpe à pédales Erard, la rivale. D'un côté

comme de l'autre, les compositeurs sont sollicités. Pour la harpe chromatique à double rangée de cordes, que défend Mme Würmser-Delcourt, Debussy écrit DANSE SACREE et DANSE PROFANE (1903) avec orchestre à cordes ; Fl. Schmitt, ANDANTE et SCHERZO (1906) avec quatuor à cordes. De l'autre, Ravel, par le biais d'INTRODUCTION ET ALLEGRO (1905) avec flûte et quatuor à cordes, et Fauré, par celui d'IMPROMPTU (1913), prennent le parti de la harpe Erard... Est-ce le plaisir procuré par l'arrangement du CONTE qui incite Caplet à orchestrer simultanément PRIERES et LE MIROIR DE JESUS selon la même formule ? Il reste qu'il agrandit sensiblement le répertoire de la harpe Erard en lui dédiant en outre les deux DIVERTISSEMENTS "à la française" et "à l'espagnole" (1924).

B. Argument littéraire. Caplet prit peut-être connaissance des œuvres de Poë par l'intermédiaire de Fl. Schmitt, son ami et condisciple à la Villa Médicis, qui signe en 1904, LE PALAIS HANTE pour orchestre. Toujours est-il que ces illustrations sonores du monde fantastique de Poë traduisent une adhésion au goût du jour, et répondent à une certaine modernité. Les écrits de cet américain (1809-1849), traduits par Baudelaire pour les contes, et Mallarmé pour les poésies, ne sont pas sans influencer la peinture et la poésie européennes du siècle finissant. En France, deux poètes et romanciers se font l'écho le plus perceptible de cette influence : Lautréamont, avec les CHANTS DE MALDOROR et Villiers de l'Isle-Adam, "poète maudit", avec les CONTES CRUELS et les HISTOIRES INSOLITES. Egalement inspirées de Poë, deux célèbres esquisses musicales, LE DIABLE DANS LE BEFFROI et LA CHUTE DE LA MAISON USHER de Debussy, posent une nouvelle pierre à l'édifice du fantastique, et contribuent aussi à rapprocher deux sensibilités voisines : Debussy et Caplet. Bien que ce dernier soit très sensible aux légendes en général, jamais l'histoire terrifiante du MASQUE DE LA MORT ROUGE ne semble avoir impressionné outre mesure son âme de "normand sceptique", alors que Debussy lui confie : *"M. E. A. Poë... cet homme quoique posthume, exerce sur moi une tyrannie presqu'angoissante" (...) "j'ai vécu ces derniers temps dans la maison Usher, qui n'est précisément pas la maison où l'on peut soigner ses nerfs, bien au contraire".* (6).

S'inspirant de la mise en page d'EPIPHANIE, éditée presque simultanément, Caplet préface le CONTE FANTASTIQUE afin de prévenir le lecteur des éléments les plus significatifs de l'histoire :

"Rôdant autour des proies qu'elle convoite, la Mort, spectre horrible et fatal, hante la contrée... Dans une atmosphère lourde d'angoisse et d'épouvante, c'est, brusque et hideuse, l'apparition du **Masque de la Mort Rouge,** *dont le rictus diabolique dénonce la joie rageuse et impitoyable de tout livrer à l'anéantissement.*

"Comme pour défier le fléau, un jeune Prince et ses amis festoyent joyeusement dans une abbaye fortifiée dont on a soigneusement muré les issues.

Là, le Prince gratifie ses hôtes d'un bal masqué de la plus insolite magnificence, et son goût fantasque pourvoit aux divertissements de la fête : tableau voluptueux que cette mascarade !

"Cependant, chaque fois que la voix étrange et profonde d'une très vieille horloge sonne les heures... l'élan des danseurs semble paralysé...

A peine les échos de ce tintement ont-ils fui qu'une hilarité légère et mal contenue circule parmi les hôtes.

La fête reprend alors mais avec moins d'entrain et comme gênée par le souvenir de ces appels de l'heure ; toutefois, peu à peu, la musique s'anime. Les couples fièvreusement tourbillonnent, lorsque, sur un geste brusque du Prince, les musiciens s'arrêtent...

Dans l'ombre de l'horloge, où lourdement résonnait minuit, se tenait, immobile, un personnage enveloppé d'un suaire. Une terreur mortelle s'empara de toute l'assistance. La **Mort rouge** *était venue comme un voleur de nuit !*

Et tous les convives tombèrent convulsivement l'un après l'autre dans les salles de l'orgie inondées d'une rosée sanglante."

III. ANALYSE

S'apparentant au genre du poème symphonique, le CONTE suit les péripéties de l'argument. Sa forme musicale se calque donc sur la découpe narrative, cependant - et c'est une des originalités de l'œuvre - elle s'organise aussi de manière telle qu'elle engendre une structure classique de forme A - B - C - B' - A' et Coda. Elle allie donc le principe de composition de la musique à programme à celui de la musique pure.

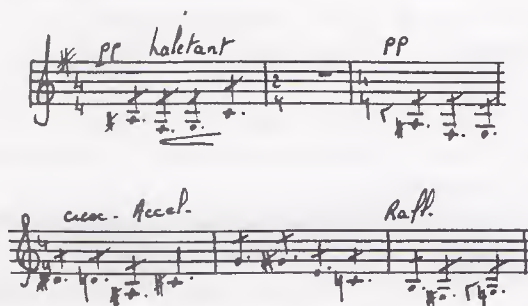
Plan d'ensemble :

- A (pp. 1-7) : la Mort, spectre horrible ; apparition du Masque.
- B (pp. 8-24) : la fête ; le bal masqué.
- C (pp. 25-30) : après les onze coups de l'horloge, la fête reprend mais avec moins d'entrain.
- B' (pp. 31-36) : reprise du bal.

• A' (pp. 40-41) : les douze coups de minuit ; la terreur mortelle, la fin tragique.
• Coda (pp. 40-41).

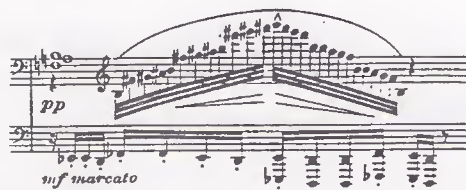
A. La première partie s'articule elle-même en trois sous-parties : Ax, Ay, Ax.

Ax : sur une pédale mi (alto, violoncelle, avec sourdine, *ppp*), s'élève à la harpe le thème de la Mort caractérisé par des triolets de croches et un rythme fluctuant, "haletant". Notons l'altération de la sous-dominante (la dièse) du mode de mi mineur. (Ex. 1)

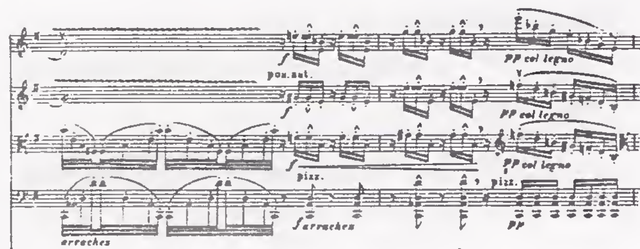


Suivant un trait rapide de harpe, il réapparait posé sur une structure harmonique légèrement modifiée du quatuor qui joue maintenant sans sourdine.

Ay (p. 4) : par deux fois se fait entendre le motif du Masque de la Mort rouge et de son "rictus diabolique" que suggère la ligne chromatique de la basse de la harpe (marcato), doublée par le violoncelle (talon de l'archet) : (Ex. 2)
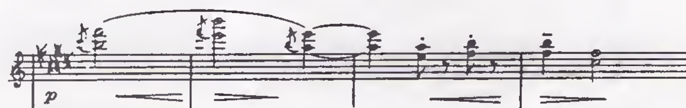


Après une rapide et nouvelle évocation de la Mort, éclate la "joie rageuse et impitoyable" du Masque (p. 5). Ecriture polytonale, chromatique, accents des cordes ("arraché" "strident"), et jeu de timbres ("col legno"= avec le bois de l'archet) soulignent tout le cynisme de ce spectre : (Ex. 3)
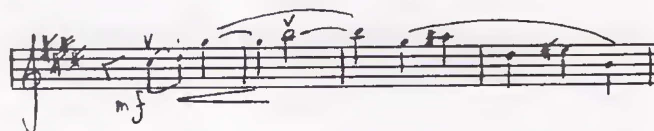


La reprise, par cinq fois de suite, du motif mélodico-rythmique du "rictus diabolique" accentue la lourde atmosphère d'angoisse et d'épouvante.

Ax (p. 7) : concluant la première partie, la Mort resurgit (harpe), qui semble rôder une dernière fois avant de s'évanouir brusquement dans un pianissimo lourd du présage funeste.

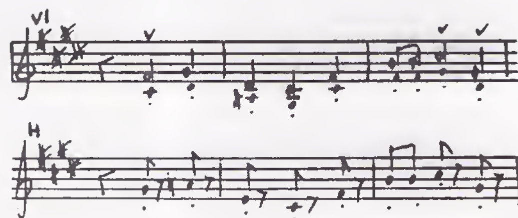
B. "Dans une abbaye fortifiée (...) bal masqué (...) tableau voluptueux que cette mascarade !". Un important travail thématique évoque la fête (pp. 8-24). On distingue, en premier lieu, une phase d'exposition de trois thèmes. Après une courte introduction qui lance un joyeux rythme de 3/4, et une modulation en mi majeur, la harpe énonce par deux fois un thème caractérisé par un rythme syncopé et des appoggiatures : (Ex. 4)



Le premier violon joue ensuite le deuxième thème, lui aussi marqué par des déplacements d'accents : deux notes piquées suivies d'une ligne chantante qui se développe sur une structure harmonique (accord de 9[e] sur do dièse). La tête du thème est reprise quatre fois par les différents protagonistes : (Ex. 5)
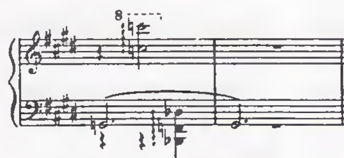


Enfin, sur fond de trilles et de sons harmoniques, le premier violon, lui-même en sons harmoniques, et la harpe, en notes piquées, énoncent à la quinte le troisième thème, très allant : (Ex. 6)



Celui-ci est immédiatement repris par la harpe en accords de quinte plaqués et par l'alto. Remarquons la couleur modale de do dièse dorien (mode de ré).

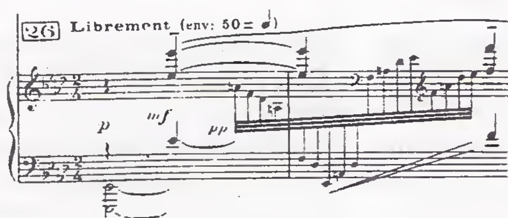
A cette exposition, s'enchaîne ce que l'on peut appeler un développement dans le sens de celui d'une forme sonate à trois thèmes, sans, toutefois, la rigueur formelle classique.

C. Après un long crescendo des cordes, succède une brusque rupture : sur une texture faite de mouvements contraires chromatiques au quatuor et de larges accords de neuvième, imperceptiblement d'abord, puis de plus en plus fort, sonnent les onze coups de l'horloge (harpe ; p. 24) :(Ex. 7).



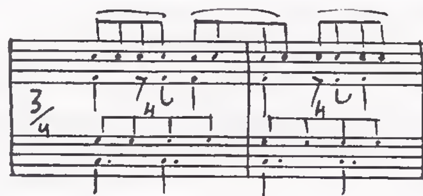
Les 9e et 10e coups sonnent à vide, le 11e sur une légère pédale de l'alto et du violoncelle. Immédiatement, éclate une "hilarité légère et mal contenue" avec des accents vigoureux (cordes seules) et dans un tempo lent (rubato).

"La fête reprend alors mais avec moins d'entrain". Un flottement harmonique traduit la gêne des danseurs. En témoigne cette cellule mélodique tirée des parties de violon et de harpe, et qui s'intègre dans une texture modale hexatonique (gamme par tons entiers) : (Ex. 8).



Le saisissant et suggestif glissando en sons harmoniques et quasiment à nu du premier violon participe de l'épouvante et de la tension des danseurs. De même, la ligne chromatique du violoncelle, en petites notes à découvert, ou les très nombreuses indications de mouvement qui affectent chaque mesure, accentuent la sensation de malaise. Cependant, peu à peu, la musique s'anime.

B'. Avec le retour de l'armure précédente, de la mesure à 3/4, mais dans un tempo légèrement plus rapide, la fête reprend, et "les couples fiévreusement tourbillonnent". La thématique correspond à celle de la partie B, à l'exception du deuxième motif. Le rythme se complexifie : divisions irrationnelles, syncopes, hémioles cassent le schéma rythmique initial de la valse. La polyrythmie se double d'une fonction expressive. : (Ex. 9, p. 36).



Arrivée à son paroxysme, la frénésie des couples cesse brutalement quand retentissent lentement des coups martelés sur le bois de la caisse de résonance de la harpe . "Sur un geste brusque du Prince, les musiciens s'arrêtent"... la harpe égrenne lentement les douze coups de minuit. L'apparition "dans l'ombre de l'horloge" de la Mort enveloppée de son suaire est illustrée par une brillante et savante orchestration où se mêlent doubles trilles au violoncelle, sextolets de sons harmoniques aux autres cordes (sons aigus "sul ponticello", glissandi "spiccato" à l'alto) et autres effets de cordes difficiles et peu courants justifiés par la précision manuscrite du compositeur "comme un bruissement étrange".

A'. Vengeresse, la Mort laisse éclater sa "joie rageuse et impitoyable". La reprise textuelle des pages 5 à 7 permet de réentendre une dernière fois les motifs instrumentaux liés à l'évocation de la Mort.

Coda. Brêve et rapide, la coda est constituée d'une série de glissandi de harpe dans une nuance *ppp*, et dont l'évanescence suggère une Mort qui s'enfuit ("perdendosi"). Arrachée aux cordes, une formule cadentielle très rythmique conclut la partition, telle un point d'exclamation, cynique et ironique.

L'audition, comme la lecture de la partition, réserve la surprise de découvrir toute une pléiade de menus détails d'écriture, souvent difficiles d'exécution, chargés d'illustrer le moindre geste, la moindre attitude. Cette conception qui fait de Caplet, un véritable "chasseur d'image" - selon l'heureuse formule de Roland-Manuel - n'est pas spécifique à ce CONTE. L'étude de la musique

instrumentale caplétienne montre que celle-ci peut se répertorier en deux rubriques : musique à caractère chorégraphique, et musique illustrative. Le CONTE FANTASTIQUE participe des deux. Notons le dénominateur commun à ces deux genres : dans les deux cas, une idée extra-musicale préexiste à l'acte de création, et devient la pierre angulaire de l'inspiration. Se retrouvant tout autant dans des œuvres pour orchestre que dans des pages de musique de chambre, cette conception marginalise quelque peu Caplet dans le grand mouvement renaissant de la musique française. Enfin, si le musicien écrit techniquement dans le langage de son temps, il apparaît aussi comme un novateur tant au niveau de l'écriture que de l'instrumentation. La discographie de ce compositeur attachant mais peu connu, principalement parce que son répertoire instrumental souffre d'un manque d'ampleur, s'étoffe aujourd'hui peu à peu. Puisse ce développement faire mieux connaître A. Caplet.

NOTES

(1) La genèse en plusieurs étapes, dont la filiation exacte reste encore, pour certaines d'entre-elles, à établir, illustre bien la faculté de l'artiste à remettre plusieurs fois la même page sur son métier. La composition romaine ("envoi" obligatoire de deuxième année à la Villa Médicis) LEGENDE, esquissée en 1903 et datée de juin 1904 sur manuscrit, est-elle à l'origine inspirée du conte de Poë ? L'hypothèse apparaît plausible à la lecture de la partition (partition inédite ; B.N. Ms 3869), dont l'Institut souligna "le caractère un peu vague et tourmenté" (Archives de l'Institut, 2 E 21, p. 310), rapport du 15/10/1904). Une autre source, *Census of Autograph Music Manuscripts of European Composers in American Libraries*, établie par O. Albrecht, Philadelphia, University of Pensylvania Press, 1953, p. 78, indique que deux versions manuscrites de LEGENDE sont déposées au New England Conservatory of Music de Boston : LEGENDE, 30 p. (saxophone solo and orchestra), at end : Rome 1903 et LEGENDE, 25 p. (red piano 4 mains), at end Rome dec. 1903. Cette pièce fut donc écrite à la fin de l'année 1903 et orchestrée en juin 1904. L'étude de la partition montre qu'en aucun cas, cette œuvre ne peut être confondue avec celle de 1908 sous-titrée "suite symphonique" pour harpe chromatique et cordes.

(2) Luc Marcy in *Le Monde Musical*, 19 mars 1909, p. 75.

(3) A. Mangeot in *Le Monde Musical*, 30 avril 1909, p. 129.

(4) Lettre non datée, 1911-1912 ? (B.N. *A. Caplet, lettres autographes*, L.a. 15). Voir "Correspondance inédite" in *Les Mélodies et Le miroir de Jésus d'André Caplet*, Cl. Hautenauve, Strasbourg, Thèse, p. 552).

(5) M. Kahn, "Hommage à André Caplet" in *Zodiaque, visage et document*, 4, 1978, p. 60. Caplet lui dédia ses DIVERTISSEMENTS pour harpe (Durand, 1924).
Robert Casadesus, pianiste et compositeur, fut l'accompagnateur privilégié du violoncelliste Maurice Maréchal dans EPIPHANIE. La version pour piano et quatuor parut chez Durand en 1924.

(6) F. Lesure, "Lettre à Caplet" in *Debussy, Lettres*, Paris, 1980, p. 185.

Centre de Musique baroque de Versailles

Grand concours de spécialistes et d'amoureux de la musique baroque lors de la présentation à la presse, le 13 septembre dernier, au ministère de la Culture des projets du Centre de Musique baroque de Versailles.

A l'automne 1988, sera créée la Maîtrise nationale de Versailles. Placée sous la direction musicale du chef canadien Michel Gervais, elle sera investie d'une triple mission de diffusion, de recherche et, bien sûr, de pédagogie : dès janvier prochain, en effet, seront sélectionnés une vingtaine d'enfants qui constitueront la première promotion de l'Ecole maîtrisienne.

Deux autres projets pédagogiques devraient être réalisés en 1989 et 1990 : l'Atelier lyrique "Versailles Opéra" (sous la houlette de René Jacobs) et un Atelier de formation collective à l'Art baroque français, destiné à de jeunes instrumentistes et danseurs professionnels.

Pour ce qui concerne la recherche, un Atelier d'études sur le Patrimoine musical français des XVIIe et XVIIIe siècles (partitions aussi bien qu'interprétation) devrait commencer ses travaux au début de l'année prochaine ; il sera dirigé par Jean Duron.

Dans le domaine de la diffusion, depuis les Journées Marc-Antoine Charpentier des 1er et 2 octobre 1988 (32 manifestations dans le parc, la ville et le château) jusqu'au Festival de Versailles qui se déroule au mois de juin, seront programmées chaque mois de nouvelles manifestations. Les Mardis musicaux du château de Versailles proposeront en outre d'octobre à juin, dans le cadre admirable de la Chapelle royale du château, des concerts hebdomadaires de musique pour viole ou pour clavecin ; de juin à septembre, ces concerts se transformeront en promenades musicales dans le domaine du Petit Trianon.

Des perspectives musicales enfin dignes et du site et de son histoire !

Francis Cousté

Quand les mots deviennent notes de musique

Consommateurs de musique (et non des moindres !), les jeunes de nos lycées en sont rarement les producteurs. Ils s'abreuvent au Top-50, moins souvent à Beethoven et n'envisagent généralement pas de devenir auteurs-compositeurs.

Pourtant, n'est-ce pas là le meilleur moyen de pénétrer l'univers de la musique ? Jo Wuytack disait : "On n'apprend la musique qu'en faisant de la musique" et son vœu serait alors pleinement exaucé. Les élèves qui, au sein de leur cours de musique, ont découvert le plaisir de "l'impro", ont éprouvé les difficultés d'une création collective, ceux-là ont sans doute touché de très près la Musique.

Ayant vécu ce type d'expérience dans mes classes, j'ai pû remarquer combien leur créativité avait été étouffée depuis leur entrée en Primaire. En effet, lors des examens de contrôle, on teste beaucoup plus leur capacité mnénomique, les connaissances acquises et bien rarement leur pouvoir imaginatif. On est loin des devoirs proposés par A.S. Neill à ses élèves : "Où trouve-t-on Madrid, l'Ile du Jeudi, hier, l'amour, la démocratie ?"... (1).

Parallèlement le conditionnement musical se fait plus féroce. Limitée dans un cadre archi-tonal, leur culture musicale ne comprend en général pas la musique contemporaine ou extra-européenne. D'où la grande difficulté pour les professeurs d'éducation musicale de rendre cette musique plus familière aux élèves...

Plongés dans une activité de type créatif, les adolescents n'ont d'autre dessein que d'imiter ce qui forme leur univers sonore quotidien. C'est une réaction pratiquement inconsciente mais tout à fait normale. Alors à l'enseignant peut-être de rendre ce mimétisme conscient et de provoquer les élèves à s'en libérer. Mais ce n'est pas chose simple ! On ne se libère pas d'un acquis aussi facilement !

Nous avons, en ce qui nous concerne, préféré mettre l'accent sur le VECU musical, tout miser sur le type de composition qui leur est familier : la chanson.

Le texte est d'élaboration collective ou individuelle mais la musique est toujours l'affaire de tous. Ne nous étonnons donc pas si nous y retrouvons toutes les "ficelles" de la musique de variété : marches harmoniques et marches de septièmes, constant balancement Tonique/Dominante, etc.

Certes les élèves ne sont pas les harmonisateurs de leur mélodie, mais ils l'ont sous-entendue et comprennent peu à peu le rôle de la basse harmonique.

Nous en arrivons là au potentiel éducatif, et il est riche, dans la réalisation musicale. A chaque étape les élèves sont invités à se pencher sur une donnée musicale particulière, posée en terme de problème ou "difficulté". Directement concernés, les adolescents se concentrent d'autant plus volontiers sur la question.

Voici quelques grands thèmes abordables et que l'on développe durant le cheminement de la chanson :

— Ecoute d'autrui (au moment d'échanges d'idées)

— Le rythme (Binaire ou Ternaire)

— La lecture de notes (établissement d'une partition)

— Référence plus ou moins avouée à un groupe, chanteur ou époque (Analyse et approfondissement)

— La prosodie (rapports texte/musique)

— L'harmonie (très tonale en général)

— La diction (pour l'interprétation)

— Technique vocale

— Le timbre (pour l'instrumentation)

— Technique du son et sens critique (pour l'enregistrement et son écoute à postériori)

Etc...

On peut trouver bien d'autres pôles de travail.

Par ailleurs, l'importance du texte est loin d'être négligeable. Je n'ai pas encore vu de texte bien fade. Qu'ils soient élaborés avant ou après la musique, ils sont tous porteurs d'un message très fort, témoins des préoccupations de leurs auteurs. Même si la chanson est bâtie sur un texte individuel apporté par un élève, ce poème ne sera accepté que s'il possède une portée quasi-universelle, en tout cas s'il trouve son répondant chez l'ensemble du groupe.

Amoureux de LEUR chanson, les ados n'ont ensuite qu'une idée : la divulguer.

Nos deux chansons principales de l'année scolaire 87/88 se sont promenées dans différents C.E.S. de Seine-Saint-Denis et même un peu au-delà !

Ayant reçu une approbation unanime, nous avons tous rêvé d'un disque jusqu'à ce que ce rêve devienne réalité (2).

Ce qui m'importait dans ce disque, c'est que, conformément à l'esprit qui nous animait depuis le début, les élèves en soient les réalisateurs de A à Z. (Sauf la gravure dont ils ont pû cependant suivre les étapes.) Ce qui signifiait : pas d'intervention de professionnels. Le pari est tenu et le résultat est ce qu'il est : projet entièrement assumé par les jeunes, de qualité imparfaite certes, mais tout plein d'enthousiasme et de conviction !

Cette expérience n'est pas isolée et on peut citer entre autres celles de Daniel Beaume ou de Renée Mayoud. (3)
Depuis une dizaine d'années, la création a pris au Collège une dimension qu'on lui avait totalement refusée jusqu'ici.

Il s'avère devenir indispensable de renouveler un répertoire vocal perdu ou désuet. Ainsi est né le projet de création d'une collection dont le but serait de publier des chansons écrites entièrement par des jeunes. Notre désir serait que cette publication (peut-être sous forme de périodique) puisse servir de lieu d'échange entre les lycées et qu'elle constitue la base d'un "renouveau" de la chanson populaire, au sens propre du terme.

Pour que se réalise un tel projet, nous serions gré aux professeurs d'éducation musicale de nous tenir au courant de tout ce qui se fait en matière de créativité dans leurs lycées... Nous avons l'intention de joindre une cassette à notre périodique pour une meilleure divulgation des chansons. Cette collection inclut naturellement toute création individuelle.

Nous nous tenons à votre disposition pour toute information complémentaire et espérons des réactions nombreuses. (4)

Sylvie Douche

Bibliographie succinte :

• Gloton, Cléro (Robert et Claude) : **L'activité créatrice chez l'enfant,** Casterman, 1971.
• Renard (Claire) : **Le geste musical,** Paris, Hachette, 1982.
• Bustarret (Anne) : **La mémoire enchantée. Pratique de la chanson enfantine de 1850 à nos jours.** Paris, Enfance Heureuse, 1986.

NOTES

(1) A.S. Neill : **Libres enfants de Summerhill,** Paris Maspéro, 1970, p. 24.
(2) Pour demander le disque : *"Cosmopolite"* et le livret qui l'accompagne, envoyer un chèque de 25 F + frais d'envoi : 7,50 F. à : Sylvie Douche — 27, rue des Meuniers, 75012 Paris.
(3) Mayoud (Renée) : **Les aujourd'hui qui chantent**, Paris, Centurion, 1979.
(4) Pour toute correspondance, si ce projet vous intéresse et que vous désiriez y prendre part d'une manière ou d'une autre, se référer à l'adresse indiquée en note 2.

HOMMAGE A

Daniel-Lesur

En cette fin d'année 1988, le monde musical prend un infini plaisir à fêter l'anniversaire de deux grands compositeurs français : **Daniel-Lesur** et **Olivier Messiaen.** Double anniversaire qui, depuis plusieurs mois, a donné lieu à des manifestations tant en France qu'à l'étranger. Si le nom d'Olivier Messiaen est universellement connu, celui de Daniel-Lesur n'occupe pas encore la place qu'il mérite.

L'œuvre de Daniel-Lesur est cependant considérable, d'un part, par la qualité et le nombre de partitions qui la composent ; d'autre part par la force créatrice qu'elle représente. Mais par la nature trop discrète de son auteur, elle n'a pas toujours rencontré les audiences qu'une certaine musique contemporaine polarise au moyen de critères de peu de valeur. Dans une époque où sa mission serait, plus qu'à une autre, de nous faire évader des préoccupations angoissantes qui l'agitent, l'art semble, pour nombre de créateurs, s'efforcer à plonger celui qui le reçoit dans la pénombre de l'incohérence et de la perplexité. Il faut d'autant plus louer, la personnalité si attachante de Daniel-Lesur qui, par son caractère exceptionnel, apparaît auréolée d'un halo d'authenticité.

Très tôt, il a su choisir les orientations esthétiques qui ont déterminé sa démarche de compositeur, sans se préoccuper des divers mouvements qui veulent s'octroyer le monopole de la musique d'aujourd'hui. Et l'on sait combien il en coûte de nos jours à un créateur d'être un indépendant en refusant d'appartenir à un mouvement en vogue.

Né à Paris le 19 novembre 1908 dans une famille de musiciens, Daniel-Lesur suit des études brillantes au cœur desquelles l'orgue tient une place prépondérante. Après avoir été son professur, Charles Tournemire lui confie la suppléance de la Tribune de Sainte Clotilde. Simultanément à cette activité d'interprète — il est également un excellent pianiste — il compose et consacre de plus en plus de temps à l'enseignement de l'écriture musicale. Il sera professeur de contrepoint, de fugue et de composition à la Schola Cantorum dès 1935 et dirigera cette grande Ecole de 1957 à 1962.

En 1936, se place la naissance historique du groupe "Jeune France" dans lequel, auprès de Messiaen, Jolivet et Baudrier, il milite "en faveur d'un nouvel humanisme musical". Il n'a, depuis, jamais manqué de fidélité à cet ambitieux idéal. Qu'il conçoive son matériau pour un instrument soliste, pour une formation de chambre ou pour le domaine lyrique, ses compositions révèlent toujours un acte suprême d'intelligence humaine d'une haute spiritualité.

Lorsqu'il y a un demi siècle, un concert parisien faisait entendre la *Suite Française* d'un jeune compositeur qui, jusque là, n'avait écrit que quelques pages encore assez scolaires, on a parlé de lui, aussitôt, comme d'un compositeur lyrique, généreux dont témoigneront plus tard les grands ouvrages venus enrichir et renouveler un répertoire un peu délaissé par ses contemporains.

En abordant le vaste domaine de l'Opére, en 1949, il sait discerner dans la littérature française, des sujets susceptibles de fournir des livrets convenant à une adaptation musicale tout en se pliant aux sévères exigences de ce genre, avec une incomparable aisance. Le lyrisme, loin d'être absent de toute son œuvre vocale, est dominé par une sorte de pudeur qui en limite les excès ; il ne s'en dégage pas avec moins de vitalité d'une écriture mélodique qui reflète une sensibilité particulièrement expressive. Ce don mélodique, Daniel-Lesur l'a mis au service de ses importants ouvrages destinés à la scène : *Andrea del Sarto* (d'après A. de Musset), *Ondine,* (écrit sur la pièce de Giraudoux), et, prochainement, *La Reine Morte* (sur le drame d'H. de Montherlant), mais il prédomine dans toute sa thématique instrumentale.

Au cours de ce demi-siècle, il a composé avec une régularité qui évoque la belle ordonnance des jardins à la française du grand siècle, sans se laisser dévonfin, en 1973, il est nommé Inspecteur Général de la Musique au Ministère de la Culture.

Avec une clairvoyance doublée d'un souci constant sur l'avenir de son art, il s'est, à maintes reprises, exprimé en d'éloquents articles sur ses contemporains et la place qu'ils occupent par rapport à la "modernité" et à l'évolution des langages. C'est ainsi qu'il écrit, au sujet d'Henri Dutilleux : "On n'aperçoit aucun poteau frontière entre la zone de votre inconscient et celle de votre conscient. Vous baignez tout entier dans les eaux de la grâce musicale".
N'y baigne-t-il pas, lui aussi, ce chantre de mélismes qui en remontant aux sources, y puise avec tant d'élégance, et renoue avec les plus pures traditions de notre art national.

*

* *

La série de concerts rendant hommage à Daniel-Lesur aura satisfait la curiosité de nombreux mélomanes qui ont pu découvrir la diversité d'une œuvre dont le message rayonne en une constante harmonie. Légitime honneur rendu à une musique qui jaillit des arcanes mystérieuses et inépuisables de l'ineffable poésie.

SUITE POUR QUATUOR A CORDES (1940)

Après s'être affranchi des règles rigoureuses de l'enseignement traditionnel, Daniel-Lesur a basé son esthétique sur la modalité. Il emprunte à la musique médiévale les principes d'écriture sur les modes anciens afin de les approprier à son propre style. Demeurant libre face aux données reçues qui ont forgé une démarche disciplinée afin de laisser une ouverture à l'imagination, il ne s'est jamais plié à un système qui aurait pu freiner le jaillissement naturel de la phrase mélodique. Tout en s'écartant de la tendance impressionniste, ou de l'impasse dans laquelle s'engageaient les post-sériels qui semblaient avoir figé l'avenir de la musique dans la grisaille, il colore son langage de teintes harmoniques qui modèlent un relief aux contours délicatement tracés.

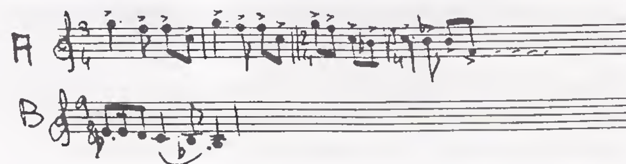
Cette œuvre, sorte de miniature de quatuor à cordes (commencée près d'Annecy et terminée à Lyon, en 1940) est dédiée "à la mémoire de Marc Legrand, mort au Champ d'Honneur".

La forme adoptée symbolise, par son caractère de danse, la jeunesse du soldat disparu ; quant à la *Ballade*, qui occupe le centre de l'œuvre, elle évoque, sur son rythme de marche funèbre, sa disparition.
Des quatre pièces qui composent cette Suite, parfaitement équilibrées dans leur concision, se dégage une expressivité, miroir d'une palette de sentiments nuancés et teintés de mélancolie. Leur esthétique révèle avant tout une remarquable unité dans le langage. Une certaine équivoque tonale résulte, par endroits, d'un mélange de modalité avec une polytonalité qui pimente l'étoffe harmonique de dissonances pleines de subtilité.

C'est une œuvre troublante par ce qu'elle contient de sincérité et de charme avec ses couleurs modales et ses harmonies inattendues.

Canzona

La Canzona est basée sur deux idées mélodiques : **A** (binaire) et **B** (ternaire).
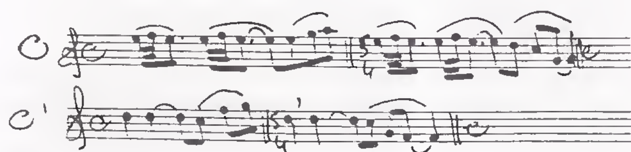


A est lancé dans l'aigu par une anacrouse (gamme de Do mineur sans sensible, qui n'est autre que le mode de La transposé). L'harmonisation de **A** se singularise par l'absence de tierce dans les accords parfaits. Dans le prolongement de **A**, une sorte de pédale brodée supérieure (de Sol, puis de Do) est soulignée par des accords qui imposent une polytonalité passagère. Dans la reprise de **A**, les accords sont complets. C'est une mesure à 3/8 qui amène **B**, court motif de courbe descendante. Il apparaît - après être passé d'un instrument à l'autre - dérythmé dans une mesure binaire avant d'être repris comme la première fois. L'anacrouse (écourtée et sur d'autres degrés) ramène **A** (écourté à son tour) enchaîné à **B** à qui est laissé le soin de conclure. L'accord final superpose deux tonalités.

Cette Canzona répond aux normes de la forme poético-musicale d'origine provençale dont on trouve des exemples à partir du XIIIe siècle, bientôt en vogue en Italie ; si, en France, elle est destinée au chant, en Italie, elle est souvent écrite pour des instruments ; le madrigal, au XVIe siècle prendra le relais.

Pastorale

La mélopée scindée en deux éléments **C** et **C'** exprimée par le premier violon met en relief l'intervalle de quarte. D'abord soliste, elle est accompagnée, lorsqu'elle passe à l'alto par des accords de quinte (encore sans tierce) qui épousent le dessin mélodique du deuxième élément. Après deux mesures d'une écriture très parallèle, le thème est repris à l'octave supérieure doublé par le violoncelle (à la quinte inférieure). Un contre-chant est esquissé au second violon. Disposition renversée lors de la reprise (le chant passant au premier violon). Une variante ornementée du thème est ensuite confiée au second violon, ponctuée d'harmoniques au premier violon et soutenu par des valeurs longues aux basses. En une nouvelle variante, l'écriture enchevêtre des valeurs binaires et ternaires.



Dans la partie centrale (Bourrée), on retrouve une variante du second élément du thème initial que le violoncelle, en pizzicato, accompagne par un groupe rythmique de six croches enserré dans une mesure à 4/4, d'où le décalage des premiers temps. Lorsque cette nouvelle courbe passe au premier violon, c'est un dessin chromatique qui la souligne.
Un passage plus diatonique relève d'un esprit plus populaire. Transposé à la tierce ascendante, il fait l'objet d'une progression jusqu'au retour de la mélopée — discrètement souligné par le second violon, à contre-temps. Dans son éloquence, elle atteint la note MI, sorte de note-pivot servant de pédale supérieure. A sa reprise, la mélodie est accompagnée par un effet de percussion obtenu en frappant sur le bois du chevalet du violoncelle.

La reprise du motif de Bourrée est enrichi (transposé d'un demi-ton au-dessus) d'un contrepoint au premier violon avant une nouvelle apparition du thème disposé en canon aux deux violons avec, à nouveau, l'effet de percussion au violoncelle. Le motif — ramené dans son ton initial — précède l'ultime redite de la mélopée, chantée par le premier violon.

De larges tenues la soutiennent à la basse donnant une impression de pédale de tonique bien que le dernier accord (avec Si bémol) pourrait la détruire ; mais il s'agit plutôt d'un Do effectivement tonique sans note sensible.

Ballade

C'est le seul mouvement qui rappelle l'événement tragique lié à la disparition du jeune dédicataire.
Le rythme régulier scandé par des accords répétés aux deux instruments graves constitue la trame sur laquelle se développe cette marche de caractère funèbre.
Le thème est fait de deux idées complémentaires : **D)** une montée conjointe articulée sur le rythme U- (iambe), **D'**, des sauts disjoints (octaves diminuées) qui lancent comme des cris de désespérance. A sa reprise, tandis que l'accompagnement est disposé en contre-temps, **D** va être ornementé et **D'** doublé d'une seconde voix. Une certaine agitation rythmique résulte de la superposition de valeurs ternaires et binaires. La dynamique s'anime progressivement jusqu'à une partie centrale faite, pour contraster, de valeurs longues qui reposent sur une pédale de Do dièse. Impression de grand calme qui amène un court commentaire construit sur un groupe de sept croches enserré dans une mesure à 4/4 que l'auteur veut entendre "sans nuances", dans une neutralité sonore qui donnera plus de relief à la phrase en valeurs longues que le premier violon exprime "sostenuto".
Dans la réexposition, se superpose aux idées initiales, une succession de triolets de noires tissant avec les accords syncopés de l'alto une écriture rythmique complexe jusqu'à la conclusion "con fuoco". Le trait rapide qui va en s'accélérant dans le grave symbolise un mouvement de chute d'un effet dramatique. Un dernier accord atonal (de huit sons) est plaqué en pleine force dans le médium des quatre instruments.



Fugue

Cette fugue de proportions réduites se plie aux règles contrapunctiques exigées par cette forme traitée ici avec souplesse en s'écartant de la rigueur de la fugue dite "d'école".
Le SUJET **(E)** sautille dans un tempo vivace évoquant celui d'une tarentelle. La RÉPONSE, réelle est accompagnée de son corollaire, un CONTRE-SUJET, de nature syncopée. (Sujet et Réponse sont joués en pizzicato, le Contre-sujet, Arco).



Après les quatre entrées classiquement exposées, suit un très court divertissement assez vite interrompu par une nouvelle apparition du Sujet (transposé deux octaves plus bas) au violoncelle. A la partie extrême, le premier violon fait entendre la Réponse (transposée, elle, une octave plus haut).
Une ébauche de divertissement est construite sur un élément du Sujet.
Respectant l'ordre des quintes, Sujet et Réponse partant alternativement sur SOL et RE sont repris sur LA et MI.
Un nouveau divertissement reprend l'élément ascendant du Sujet pour animer un dialogue dans lequel ces fragments de gammes (ascendantes et descendantes) tissent de volubiles contrepoints.

Poursuivant la progression par entrées à la quinte, c'est sur SI que le violon réattaque le Sujet. Respectant l'ordonnance de toute fugue, c'est une PEDALE qui conduit à la STRETTE. Le Sujet est d'abord exposé à l'alto chevauché par la Réponse, au second violon. A la fin des quatre entrées, la basse semble vouloir changer de mesure (en partageant le 6/8 initial en trois temps). Une dernière fois, le sujet est repris sur les mêmes degrés qu'au début ;c'est à lui qu'est confié le soin d'amener la conclusion suspendue à une pédale brodée supérieure de SOL ; dans son ornementation, il est aisé de reconnaître les notes du Sujet. Un groupe fusée projette un accord de SOL dans lequel le SI bécarre confirme le mode majeur.

Discographie : Suite pour quatuor à cordes (voir disquaires).

Pierrette MARI

Dès réception du dernier n° de votre abonnement, dont vous êtes avertis par l'indication de mois figurant sur les bandes-adresses, procédez sans tarder au renouvellement de votre abonnement.

Daniel-Lesur.... varié

Daniel-Lesur construisit le livret de son opéra ANDREA DEL SARTO en insérant dans la narration dramatique de la pièce en prose de Musset des périodes en vers, extraits des recueils de poèmes, qui intensifiaient l'expression des sentiments :

> *"Je rejoignais ainsi sans idée préconçue, la grande loi d'alternance qui régit l'opéra classique, loi sans cesse remise en cause par la querelle des absolutistes rêvant d'une domination tyrannique du verbe ou d'une dangereuse inflation de la musique" (1).*

Dans la libre "suite" de nos propos, quelques unes des réflexions de Daniel-Lesur peuvent ainsi jouer un poétique office et permettre un salutaire équilibre.

Le destin avait "choisi pour lui" le sujet de ce premier opéra. En 1947 il composa la musique de scène du drame, puis, 2 ans plus tard un poème symphonique.

> *"L'été suivant (1950), je devais avoir, à Aix-en-Provence, avec Don Juan, la révélation du point de perfection quasi miraculeux auquel pouvait atteindre un spectacle lyrique. J'étais comme hypnotisé par l'équilibre de l'opéra mozartien... Je demeurais émerveillé par la justesse des proportions, la maîtrise des densités, la vérité des accents, le relief des personnages, - tous éléments se fondant en une symphonie vocale et instrumentale sans pareille".*

La Sérénade (pour orchestre à cordes) de 1954 semble, par sa référence à Don Juan et sa destination à Aix-en-Provence, un hommage à Mozart. Ses tracés et ses proportions y témoignent d'une particulière attention aux harmonieuses lois de l'équilibre.

Révérence à Mozart qui ne se confond pourtant pas avec une soumission à l'art classique.

En effet les quatre musiciens (Messiaen, Jolivet, Baudrier et Daniel-Lesur) regroupés en 1936 sous la bannière "Jeune France" n'adhèrent pas au "néoclassicisme" de mise à l'époque. Ce "néoclassicisme" asséchant, mécanisé, ironique aussi, les glace alors que, les grisent les "Offrandes Oubliées".

Tout formalisme leur déplait et, s'ils affirment ne pas s'élever contre un système ou une esthétique, ils se

reconnaissent le droit de certains refus. Parmi les formes traditionnelles, c'est ainsi que Daniel-Lesur rejette en priorité l'"orgueilleuse" sonate.

> "... *Orgueilleuse, parce qu'elle place l'esprit de construction, le sens de la volonté, du plan, avant le souci d'organiser la sensation musicale, avant le respect de ses enchaînements naturels, sans parler de cette fâcheuse tendance aux développements hypertrophiques qui lui vient de son orgueil..."*

Cette citation de Daniel-Lesur, extraite de l'article que Jean Roy consacre au compositeur dans son très intéressant ouvrage "Présences Contemporaines" peut apparaître comme une saisissante profession de foi.

Des options majeures y figurent :
— la nécessaire primauté de la sensation
— la respectueuse observance de la nature
— la scrupuleuse rigueur de la composition.

Il leur voue, dans toute son œuvre, une infaillible fidélité.

Donner priorité obsolue à la sensation signifie autant savoir la capter que pouvoir la transmettre. Daniel-Lesur accueille de partout émotions et émois. Dans la littérature et la poésie, la religion et l'amitié, l'enfance et le passé, il trouve source de vibrations intérieures qu'il transpose en mouvements musicaux. En vérité, en toute chose, sa **"seule source d'inspiration est l'amour".** Il suffit de se référer au *"Cantique des Cantiques"* ou, plus simplement, de se remémorer l'heureuse harmonisation de *"Ann Hini Goz"* pour s'en convaincre *"Je sais un chant d'amour"*.

Triste ou gai tour à tour. Les tendres jeux de sa fille inspirent le *"Bouquet de Béatrice"* ; le souvenir de son cher élève Marc Legrand imprègne Ballade et Pastorale du quatuor ; littérature et poésie fertilisent, de leur humanisme, ses œuvres essentielles.

C'est un choc initial qui détermine l'intention musicale : pour *Andréa Del Sarto* pour l'*"Ondine"* de Giraudoux, pour *"Reine Morte"* de Monterlant (3). Il éprouva, dès la première représentation de cette pièce, un véritable "coup de foudre", entendit résonner intérieurement les scènes d'amour et de colère, et "éprouva comme un superbe final d'opéra" la scène de l'assassinat d'Inès, dont Pedro couronne la défunte espérance.

C'est par émerveillement aussi qu'il découvrit ses poètes d'élection. Emerveillement devant une musicalité porteuse et une pensée aux intimes arcanes et aux vastes images. Celle qui habite les "Berceuses à tenir éveillé" de Obaldia, les textes des "Chansons cambodgiennes" et les poèmes de son ami Claude Roy.

Depuis les années de leur fraternité d'exil en "zone libre", Daniel-Lesur écouta, dans la poésie de Claude Roy, les figures sonores, et il la sentit respirer sous sa plume. "Tout y évoque des sonorités".
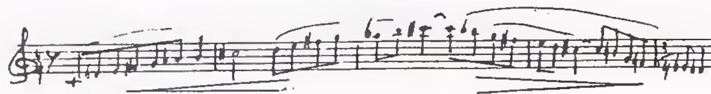
Les *"deux chansons de l'Etoile de Séville"* virent d'abord le jour (1942), *"Clair comme le jour"* en 1945 et maintenant les *"Dialogues dans la nuit"* (pour soprano, baryton et orchestre) (4).

Ce rêve à deux, "de tous les lointains et de tous les mystères", appelle de ses mots, les dessins d'harmonie que Daniel-Lesur pressent en ces trois poèmes :

"Patte de chat, tout doucement,
Le jour se souvient d'être nuit...
"Ta peau crissante comme soie
Luit doucement parmi l'obscur
(dans "Crépusculaire")
"Il faudrait convenir d'un signe
Pour s'appeler de bord à bord
De vie à mort,
Un mot lancé de bord à bord"
(dans "Les Amants séparés")

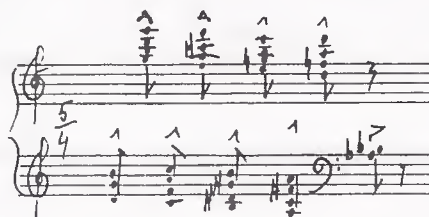
Pour projeter ces impulsions perçues par sa propre sensibilité, pour exprimer les troubles qu'elles suscitent, Daniel-Lesur fait confiance aux "divines surprises" promises par les sons.

Il trace ainsi d'étonnants contours mélodiques, où se devine son attachement aux modalités populaires :
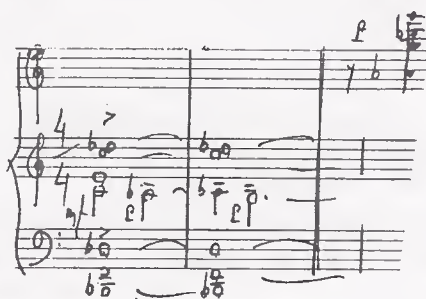


"L'Ange au sourire" (suite médiévale)

Il caresse les dissonances, en irritant délicieusement les points sensibles :



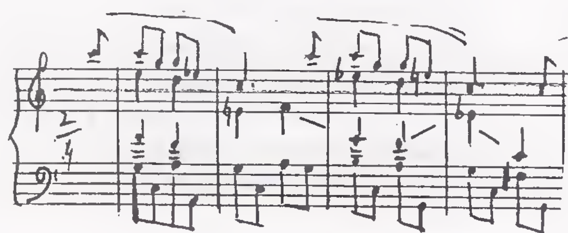
"Préambule" (le Bal)

Il encercle un accord de tension, d'une mobilité dynamique et mélodique :



"Septuor" (4e tableau d'Andrea del Sarto)

Il insinue quelque "contre voix" en la naïveté d'un chant, se jouant aussi d'autres ambiguités :



"Moment musical" (Le Bal)

Ces ondulations des plages musicales, en leur cœur ou en leurs étreintes correspondent aux rythmes naturels et aux rythmes humains.

Du respect qu'il porte à cette mouvance de la vie, naît son adhésion à tout ce qui en émane.

> *"Tension et détente, flux et reflux, sont dans l'ordre éternel de la vie. Aucune frontière ne sépare la consonance de la dissonance, ni dans le temps, ni dans l'espace." (5)*

La *"Symphonie d'Ombre et de Lumière"* renvoie, en 1974, l'écho coloré de cette image.

Le folklore, par sa rythmique et sa modalité multiples lui paraît "avoir ouvert, dans les pays latins, les fenêtres de la liberté" par où le langage peut reprendre son souffle.

Et, s'il **"aime les anciennes formes, plus que les classiques, c'est qu'elles lui semblent plus proches de la nature".**

Evidente préférence qui se lit dans son florilège de musique de chambre et de musique symphonique :

— Suite française
— Suite pour hautbois, clarinette et basse
— Suite pour quatuor à cordes
— Suite médiévale
— Sérénade pour orchestre à cordes
— Symphonie de danses.

Naturelles, dans ces œuvres, les souples successions de périodes allégres et rêveuses ; naturels, les rythmes dansés, sautés ou étirés, naturel, le balancement privilégié des formes "lied" ou "rondo".

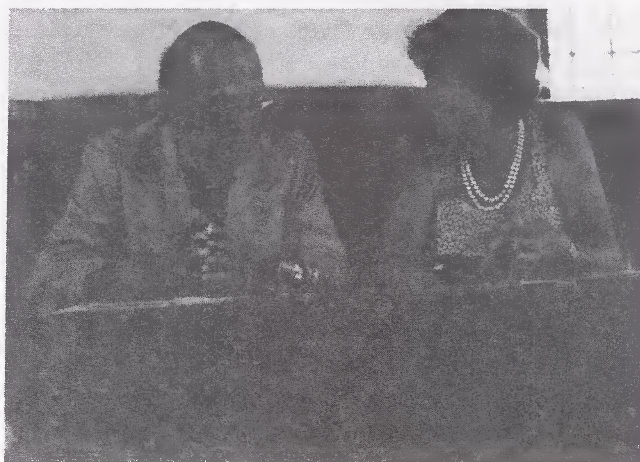
> *"Quand on écrit un quatuor, ce n'est pas forcément dans la forme "sonate" !... "Je ne suis pas un scholiste... et pourtant je fus professeur à la Schola Cantorum et j'en fus même le directeur"... Mais "le seul lien qui me rattache à l'orientation traditionnelle de la Schola tient au souci de remonter aux sources médiévales (comme tous les romantiques, je suis un peu gothique) renaissantes et préclassiques".*

L'enseignement qu'il assura à la Schola ne fut nullement dirigiste. Dispensé en ateliers, il consistait en lectures de travaux, discussions et conférences-débats. Les avis donnés étaient d'ordre technique et non esthétique.

Dans ce souci de préserver chez l'Autre toute indépendance créatrice, se reflète la personnalité accueillante et généreuse de Daniel-Lesur.

C'est envers sa propre écriture qu'il témoigne certainement de la plus grande exigence.

Toujours en quête d'une qualité de la **sensation auditive** qui lui paraît inséparable du **plaisir**, il choisit avec scrupule ceux des "paysages harmoniques" qui soustendent au mieux sa pensée dramatique ou spirituelle.



Festival de Duras 1988 (Août)

"Une tendancde quelque peu ascétique, voire janséniste, vers le dessin contrapuntique, l'eau forte..."

trace, d'autre part, en son œuvre un courant trés prégnant.

Intitulée *"Etude pour les croisements de mains"*, la première des *"Trois Etudes pour le piano"* dégage à la fois l'aisance, le jeu et - pour l'interprète - les pièges d'une telle polyphonie.

Page de pianiste... Page de pédagogue.

Autant que d'un pédagogue, Daniel-Lesur offre le visage d'un éducateur. Que n'écoute-t-on alentour la réponse qu'il fit, à l'occasion d'une enquête de José Berghmans sur les "grandeurs et misères de la musique contemporaine", à une question sur le rôle de la musique dans la civilisation occidentale et l'importance qu'elle devrait avoir dans l'Education générale :

"La musique est exactement la forme d'expression qu'il faudrait inventer pour sauver l'âme du monde moderne, tour de Babel du progrès technique. A condition toutefois de ne pas l'arracher à sa nature subjective. Il est vrai qu'au cours des siècles la littérature et la mathématique ont souvent tenté de coloniser ce monde de mystère, mais chaque fois, l'innocence créatrice l'a emporté sur le calcul et sur la démonstration".

Pierrette David-Germain

Références

1) Annales (Littératures XXI. Université de Toulouse - Le Mirail)
2) Présences contemporaines. Jean Roy (Ed. Debresse 1962)
3) Création du 1er acte (2e tableau) le samedi 19 novembre (T.C.E. 17 heures)
4) Création le vendredi 2 décembre (T.C.E. 20 h 30) Valérie Chevalier, Jean-Marc Salzmann, N.O.P. - Direction : Serge Baudo.
5) "Le courrier de France" n° 10 - 1965. Propos impromptu.

PROFESSIONNELS

Consultez notre service de publicité au :

45.42.34.07

LES PETITES ANNONCES
simples et efficaces !

RUBRIQUES	Première parution Forfait (3 lignes/33 espaces)	Deuxième parution de la même annonce (3 lignes/33 espaces)
	100 F	50 F
Prix ligne supplémentaire (33 espaces)	35 F	20 F
– *Demandes...* – *Bonnes affaires...*		

45.42.34.07

REMPLISSEZ LA GRILLE CI-DESSOUS

Retournez-la avec votre titre de paiement au 23 bis rue Bénard, 75015 PARIS

NOM ______________________ PRENOM ______________________

ADRESSE ____

CODE POSTAL ____________ VILLE ______________ TEL. ____________

N'oubliez pas d'inclure votre numéro de téléphone, ou votre adresse complète, dans le texte de votre annonce.

ECRIRE EN MAJUSCULES RUBRIQUE [ ] LAISSER UN ESPACE ENTRE CHAQUE MOT

Lignes supplémentaires

MONTANT DE MA COMMANDE

ANNONCE (3 lignes/33 esp.) .... 100 F

LIGNE SUPPLEMENTAIRE (33 esp.) × 35 F........ F

TOTAL 1re parution .... F

DEUXIEME PARUTION
(3 lignes/33 espaces) .... 50 F

LIGNE SUPPLEMENTAIRE (33 esp.) × 20 F........ F

TOTAL des 2 parutions .... F

Règlement joint à la commande, établissez chèque et mandats à l'ordre de E.M.

PETITES ANNONCES

- HARPE SALVI "DAPHNÉ" 40 cordes, très bon état. 32.000 F. Tél. 54.20.17.03 après 20 h.
- Cours de Clavecin et basse chiffrée. Tél. 43.25.13.88 (5e arrdt).

LES MOTETS DE PHILIPPE DE VITRY

par **Jean-Paul Montagnier**
Professeur agrégé d'éducation musicale

Bien souvent dans nos mémoires, le nom de Philippe de Vitry est associé à son traité *Ars nova* dont le titre est devenu le "slogan" pratique pour désigner la période s'étendant des années 1325 à 1400. Or, ce théoricien fut aussi un compositeur reconnu en son temps comme faisant partie des meilleurs. En effet, la lecture de ses motets — ses seules œuvres musicales qui nous soient parvenues — révèle les prémices de cet *"Ars nova"* qui s'épanouiront sous la plume de Guillaume de Machaut. Nous espérons, dans ces articles, dégager l'apport de Vitry dans la technique compositionnelle et son rôle dans la transition entre l'époque pétronienne et celle de l'auteur du *Remède de Fortune*.

I) PRESENTATION DU CORPUS :

L'activité créatrice de Philippe de Vitry demeure quelque peu énigmatique. L'auteur des *Règles de la seconde rhétorique* affirme que l'évèque de Meaux "trouva la manière des motes, et des balades et des lais, et des simples rondeaux" (1) laissant ainsi entendre que notre musicien serait le père des formes musicales utilisées au XIVe siècle. Néanmoins, aucune pièce monodique ne peut lui être attribuée. En a-t-il réellement composé ? Est-ce que cette "manière" trouvée par Vitry ne serait pas une référence indirecte au nouveau style de composition détaillé dans son *Ars nova* ? (2)

De sa poésie, il ne reste également que peu de chose : un cycle de quatre ballades *De terre o grec Gaul appellee* dans lequel Vitry attaque Jean de la Mote, associé aux anglais contre les intérêts français (3).

Quant à ses motets, sept uniquement lui sont attribués par les sources du XIVe siècle : *Garison selon nature, Hugo, Hugo princeps, Gratissima virginis species, Rex quem metronum, Virtutibus laudabilis, Lugentium sic centur* et *O creator Deus* (4).

En s'appuyant sur des facteurs stylistiques et sur le fait qu'ils soient cités en exemple dans l'*Ars nova,* H. Besseler confére à Vitry la paternité de cinq autres motets : *Quoniam secta latronum, Adesto sancta trinitas, In nova fert* — tous trois conservés dans le manuscrit de *Fauvel* B.N. fr. 146 — *Colla jugo* et *In arboris.* Par ailleurs, le musicologue propose, sans rien affirmer que *Vos pastores adulteri* pourraient être de Vitry (5).

De son côté, L. Schrade confirme ces attributions et y adjoint le motet *Heu, Fortuna subdula* qui, selon lui, possède le même incipit que *Vos pastores adulteri.* Des similitudes de détails — dont le fait que ces deux pièces soient conservées dans le manuscrit de *Fauvel* — renforcent l'opinion de Schrade (6). Néanmoins, si ces deux motets sont bien du même auteur, celui-ci est-il réellement Vitry ? L'œuvre "étalon" — *Vos pastores* — est, soulignons-le, d'attribution douteuse. Dans ses commentaires sur le premier volume de l'édition *Polyphonic Music of the Fourthenth century,* Schrade discute longuement sur la paternité de *Quid scire proderit* et émet de nombreuses réserves (7).

---

(1) Cité d'après Roesner (Edward H.), *Introduction à l'œuvre de Ph. de Vitry* in : *Vitry, Complete works*, Monaco, l'oiseau-lyre, 1984, p. VII. Il s'agit du reprinct de Schrade (Léo), *Polyphonic music of the Fourteenth century,*Monaco, l'oiseau-lyre, 1956, vol. I.
(2) *Id.*
(3) Schrade (Léo), *Philippe de Vitry : some new discoveries* in : *The Musical Quarterly,* juin 1956, vol. XLII n° 3, p. 341.
(4) *Cf.* Roesner (E.H.), *op. cit.,* p. VII et Sanders (Ernest H.), *Vitry, Philippe de* in : *The New Grove Dictionary,* London, Macmillan, 1980, t. X, p. 27. Sanders fournit la date de composition de tous les motets p. 27.
(5) Besseler (Heinrich), *Die Motette von Franz von Köln bis Philippe de Vitry* in : *Archiv für Musikwissenschaft,* 1927, t. VIII.
(6) Schrade (Léo), *Some new discoveries..., passim.*
(7) Schrade (Léo), *Polyphonic music of the Fourteenth century, commentary volume I,* Monaco, l'oiseau-lyre, 1956, p. 37.

Enfin, en 1975, E. H. Sanders a démontré que le motet *Florens vigor ulciscendo* du manuscrit de Cambrai n° 1328 est de la main de l'évèque de Meaux : Sanders y retrouve les mêmes préoccupations architecturales que dans *In nova fert* (8). Par ailleurs, il rejette, pour des raisons stylistiques et chronologique, les deux motets douteux *Vos pastores* et *Heu Fortuna* du corpus des œuvres de Vitry (9).

Or donc, nous possédons actuellement quatorze motets qui peuvent, avec assurance, être attribué au théoricien. Seul le texte de *O creatror Deus* nous est parvenu. Cette production s'échelonne sur une quarantaine d'années, avec deux périodes fastes : 1314-1317, époque de l'élaboration du *Roman de Fauvel,* et c. 1330. Schrade pense que le musicien cessa de composer après 1351, Vitry devant alors se consacrer à ses nouvelles fonctions d'évèque de Meaux (10).

II) LES SUJETS LITTERAIRES :

Les thèmes abordés dans les motets de Vitry se répartissent sur trois niveaux :

1) L'engagement politique :

La vie même du musicien est placée sous le signe de la politique et des intrigues de la cour (11). Ce fut naturellement qu'il se pencha sur les sujets d'actualité, notamment les effets de la corruption des ministres de Philippe IV, à la fin de son règne, puis leur châtiment après que Louis X fut monté sur le trône. Quatre motets relatent la fameuse affaire d'Enguerrand de Marigny accusé, par Charles de Valois, d'avoir dilapidé les finances et surchargé le peuple d'impôts sous Philippe Le Bel. Vitry, dans *In nova fert* et *Florens vigor ulciscendo,* dénonce, en des termes vigoureux, ces abus de pouvoir. L. Schrade et H. Sanders déduisent de ces faits les dates approximatives de composition de ces deux motets : le premier dut être écrit avant la mort de Philippe IV, survenue le 29 novembre 1314 (12) ; le second aurait été conçu aux alentours de septembre/octobre 1314 (13).

En 1315, Marigny fut arrêté et jugé par une commission que présidait Charles de Valois. Condamné à mort, Enguerrand fut pendu au gibet de Montfaucon le 30 avril. Deux motets de l'évèque de Meaux se font l'écho de ces derniers incidents. *Quoniam secta latronum* rappelle que la vie d'un homme est suspendue à un fil susceptible de se rompre (14) ; *Heu Fortuna subdula* conclut l'histoire : Marigny se lamente des revers de Fortune. Là encore, les faits permettent à Schrade de situer ces pièces entre mai 1315 et la fin de 1316 (15).

Par le biais de *O creator Deus,* Vitry condamne un poète français, dont le nom est passé sous silence, pour avoir trahi son pays en faveur des anglais et déplore les dévastations causées en France par les envahisseurs d'outre-Manche durant la guerre de Cent-Ans. Ce motet anti-anglais fut, probablement rédigé entre 1346 et 1361 (16).

D'une façon identique, le musicien répond à une attaque menée contre lui par un certain Hugues, à travers *Hugo, Hugo princeps invidie.* Ce "prince de l'envie" se voit qualifié de menteurs et d'hypocrite. Schrade rejette l'hypothèse selon laquelle cet ennemi serait Hugues de la Roche : ce personnage n'apparaît dans la vie de Vitry qu'après 1351, tandis que le motet remonte aux années 1330 (17).

Enfin, dans deux autres motets, le théoricien rend hommage à deux grands hommes de l'époque. *Lugentium siccentur,* tout d'abord, est — comme l'indique le texte du *triplum : Petre Clemens requam nomine* — écrit en l'honneur du pape Clément VI, patron de Vitry. Il daterait de 1342, année de l'élection du nouveau pape Clément, ou de 1350 (18). Le second de ces motets célèbre le roi Robert d'Anjou dont le nom — *Robertus* — se lit en acrostiche dans le texte du *duplum Rex quem metronum.* Cette œuvre est, en réalité, indirectement adressée à Robert — dont les vertus sont consignées d'une façon objective et impersonnelle dans le *motetus* — mais à un

---

(8) Sanders (E. H.); *The early motets of Philippe de Vitry* in : *Journal of the American Musicological Society,* 1975, vol. XXVIII n° 1, pp. 24-25.
(9) *Ibid.,* p. 36.
(10) Schrade (Léo), *Some new discoveries...,* p. 344.
(11) Pour une biographie détaillée de Vitry, *Cf.* Coville (A.), *Philippe de Vitry, notes biographiques* in : *Romania,* 1933, t. LIV, pp. 520-547 et Machabey (A.), *Notes sur Philippe de Vitry* in : *La Revue Musicale,* 1929, n° X/4, pp. 20-39.
(12) Schrade (Léo), *Some new discoveries...,* p. 338.
(13) Sanders (E.H.), *The early motets...,* p. 36.
(14) *"Omnia sunt hominum tenui pendencia filo, et subito casu que valuere ruunt"* lit-on au *duplum.*
(15) Schrade (Léo), *Some new discoveries...,* p. 338.
(16) *Ibid.,* p. 343.
(17) *Ibid.,* p. 342.
(18) Sanders (E.H.), *Vitry, Philippe de...,* p. 27.

ennemi du roi que Vitry fustige en un langage emporté au style direct : *O canenda vulgo.* La personne ainsi malmenée peut être, soit Frédéric III de Sicile, soit son successeur Pierre, tous deux considérés comme des usurpateurs par Robert d'Anjou (19). Schrade suppose que ce serait Pétrarque qui aurait incité Vitry à mettre son génie musical au service des desseins politiques de Robert ; cette hypothèse expliquerait du même coup le caractère impersonnel du *duplum* 20).

2) La critique des mœurs de la cour :

La vie à la cour papale d'Avignon inspira la plume acerbe de l'évêque. *Vos pastores adulteri* fustige la corruption et l'avidité du clergé. Il s'agit là d'un "thème commun à un certain nombre de motets du siècle précédent" (21). De son côté, *Quid scire* critique vivement la vie séculière que l'on mène en cette cour (22).

Avec *Bonat condit,* Vitry proteste contre l'hypocrisie et la flagornerie que l'on rencontre dans l'entourage du pape et exprime le souhait d'échapper aux troubles de la ville en se réfugiant à la campagne. Le *triplum* résume, dans les mesures finales, le contenu poétique du motet en empruntant à Lucain cette sentence lapidaire : *"Nulla fides pietasque viris qui castra secuntur".*

3) Les motets religieux :

Parmi les quatre motets religieux de Vitry, deux portent sur des thèmes mariaux, thèmes qui auront une grande fortune pendant les siècles à venir : *Gratissima virginis species* et *Virtutibus laudabilis.* Ce dernier, soutenu par la teneur *Alma redemptoris Mater,* oppose l'égoïsme de l'amour humain à l'amour véritable de la Vierge.

Si *In Arboris* traite de questions de Foi, *Adesto sancta trinitas* invoque la protection de la Sainte Trinité en faveur des musiciens.

III) CONCLUSION :

Ces quelques lignes révèlent une évolution assez nette des thèmes abordés dans le genre du motet. Si la fin du XIIIe siècle affectionnait les motets profanes en langue vernaculaire, le début du XIVe, lui, semble revenir à un genre musical en latin et véhiculant des propos moralisateurs et religieux. Vitry ne s'écarte de cette règle qu'en une seule occasion pour chanter, au sein de *Garison selon nature,* l'amour sur un mode somme toute proche de celui de certains motets de la fin du XIIIe siècle.

Cette tendance est, par ailleurs, confirmée par le contenu littéraire du *Roman de Fauvel* : le XIVe siècle s'annonce, dès 1316-1330, comme étant une ère dominée par "l'esprit de satire" et par un courant anticlérical, mais non antireligieux.

Avec ses motets, Vitry ne craint pas de s'engager, de s'investir politiquement et socialement. Ne lutta-t-il pas, vers 1357, pour les intérêts bourgeois ?

Or donc, si le contenu sémantique des motets de Philippe de Vitry préfigure les thèmes développés tout au long du XIVe siècle, qu'en est-il de sa musique ?

(A suivre)

---

(19) Schrade (Léo), *Some new discoveries...*, p. 343.

(20) *Id.*

(21) Roesner (E.H.) *op. cit.*, p. VIII.

(22) *"Dantur officia burse consilio"* précise le *triplum*.

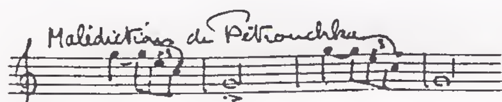
Pour une approche concrète et sensible des chefs-d'œuvre de la Musique.

EN RUSSIE... AVEC

IGOR STRAVINSKY*

L'Histoire de Pétrouchka n'est pas finie.

Vous souvenez-vous de ce thème lancé par les trompettes ?



C'était *Pétrouchka*, un *Pétrouchka* révolté... ou en colère !
Dans cette histoire, il y a une *ballerine* qui, à vrai dire, ne fait guère attention à *Pétrouchka*... et *Pétrouchka* en est désespéré !

X — 2e tableau - révolte de Pét. avec piano - I' env.

Ici, la vivacité **du piano** nous fait imaginer les gesticulations de notre marionnette...

X — 1er tableau - après flûte magique du magicien, les 3 marionnettes exécutent une danse endiablée...

Ils sont trois : *Pétrouchka*, la gracieuse *ballerine*... le troisième, vous ne le connaissez pas encore ! il s'appelle *le Maure* (épeler : M.A.U.R.E.) Entrons chez lui !

Il n'est pas simple et timide comme *Pétrouchka* ; il a des habits somptueux ; je l'imagine paresseusement allongé sur un divan, avec beaucoup de coussins autour de lui. Il joue en ce moment avec une noix de coco !

---

* Voir l'Ed. Musicale n° 351

X — 3e tableau - au début, "*le Maure*" I' env.

C'est une musique à la fois étrange et violente, ne trouvez-vous pas ?... elle évoque bien sûr l'Orient !

La *ballerine* va aussi venir le voir, comme elle est venue voir *Pétrouchka*, au début de notre histoire. Mais son attitude n'est pas la même, il me semble...

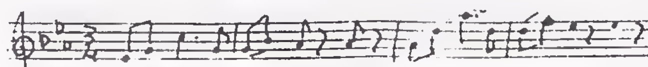
X — 3e tableau - "la *ballerine*" : trompette + caisse-claire, env. I'

Elle est très sûre d'elle, un peu provoquante, semble dire la sonorité des instruments qui accompagnent son apparition.

X — (même exemple)

Elle danse sur un air de **trompette** et c'est une sorte de tambour, la **caisse-claire** qui l'accompagne.

Sans aucun doute, elle veut attirer l'attention du *Maure* et le faire danser avec elle ! Elle y arrive d'ailleurs et vous allez entendre ce passage : à côté de la *ballerine*, *le Maure* est lourd maladroit, ridicule. Mais pourquoi ai-je dit cela ? - la musique va vous le faire comprendre !



Avez-vous remarqué ? pendant que **la flûte et la trompette** jouent une valse lente, **le cor-anglais et le contrebasson** interviennent gauchement ; la sonorité

de ces instruments est particulière ; il sont un peu nazillards et jouent exprès toujours "à côté"...

X — (bis)

(Ce passage me fait toujours penser à Monsieur Jourdain, dans *le Bourgeois Gentilhomme*... un brave homme, mais un peu ridicule lorsqu'il essaye de danser le menuet avec son Maître à danser ! Cette maladresse fait toujours rire !).

Pendant que la *ballerine* et *le Maure* dansent, *Pétrouchka* cherche ses deux compagnons. Je suis persuadée que vous allez repérer son arrivée (mais cette fois ce ne sont pas les **trompettes** mais les **trombones** qui ont mis leur sourdine, pour cette occasion).

X — 3e tableau - (à partir du thème de *Pétrouchka* en sourdine jusqu'à la fin du tableau) 1 à 2' env.

Ces **accords de trombones** ont un air menaçant et terrible ! Effectivement, *Pétrouchka* est dans une colère folle ; il bondit dans la chambre du Maure et se bat avec lui ! Nous devrions reprendre ce moment tragique.

X — (bis)

Le Maure, furieux, a saisi un grand sabre et poursuit *Pétrouchka*... nous les perdons "de vue"... mais nous les retrouverons tout à l'heure... Pour l'instant, retournons au milieu de la fête, ce sera plus gai ! Voici tout d'abord *un groupe de paysannes* qui dansent...

Danse paysanne (nourrice) air populaire russe



Tout le monde ne pense qu'à s'amuser et à rire ! nous allons encore pouvoir imaginer dans cette fête, *un montreur d'ours.* Son entrée sème un peu la panique dans la foule... l'homme qui tient sa bête au bout d'une chaîne, la fait danser au son de sa cornemuse. D'ordinaire, il n'y a pas de cornemuse dans un grand orchestre symphonique ; mais *Stravinsky* a imaginé de faire jouer à la place **la clarinette**, tout à fait dans l'aigu.

X — 4e tableau - à l'arrivée du montreur d'ours. 1' env.

La clarinette est ici accompagnée par l'instrument le plus grave de tout l'orchestre : **le tuba.**

X — bis ou exemple précédent prolongé

Pendant ce temps, qu'est devenu *Pétrouchka ?* - il se bat toujours avec le *Maure*. Notre héros va arriver au milieu de cette foule en fête et vous allez encore reconnaître son thème lancé par **trompettes** ; suivez bien cette scène qui est très courte, mais intense : *Pétrouchka* est poursuivi par *le Maure* qui tient toujours son grand sabre... un sabre qui s'abat sur lui... *Pétrouchka* tombe... et meurt... dans une plainte douce. Voici cet instant en musique. Vous entendrez d'abord le groupe des paysannes auxquelles se sont joints des paysans emportés par le rythme joyeux de leurs compagnes, jusqu'au moment où le drame se noue...

X — 4e tableau - Mort de *Pétrouchka*.

Avez-vous saisi la tristesse de cet instant ?... mais notre histoire n'est pas terminé : les gens qui ont assisté au drame sont allés chercher *le Charlatan* (ou le magicien) qui arrive : il secoue méchamment la marionnette cassée et s'apprête à la traîner vers le théâtre ; tout le monde est triste et malheureux. Eh bien non, il ne faut pas être triste puisque *Pétrouchka* est "éternel" ! Il réapparaît au-dessus du petit théâtre et, pour se venger des mauvais traitements et de la méchanceté du *Charlatan*, il lui fait un magistral pied-de-nez ! réaction du *Charlatan* ? Il laisse tomber la marionnette et recule... car il a peur ! Je vous raconte tout cela, bien que vous alliez le deviner vous-même dans la musique d'*Igor Stravinski.*

X — Final... à l'arrivée du *Charlatan* (basson), 2 à 3' env.

POUR PROLONGER CE JEU DE LA DECOUVERTE...

Les enfants sont toujours heureux et fiers de reconnaître certaines scènes de l'œuvre choisie : l'atmosphère d'une scène - la présence de certains instruments - le rythme général d'un passage... plusieurs sortes de questions peuvent facilement être posées et peuvent susciter des réponses plus ou moins approfondies comme :

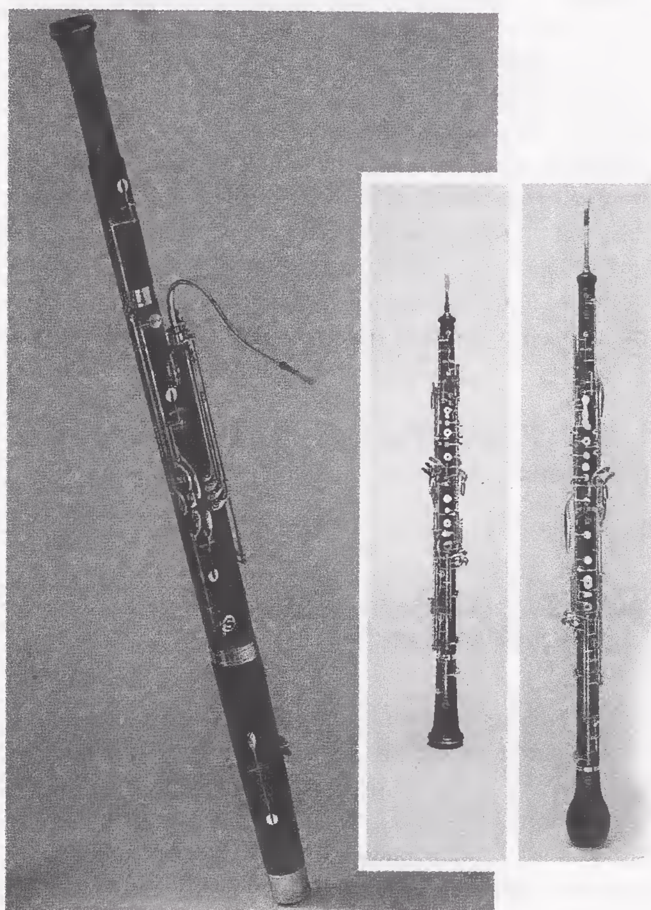
— la reconnaissance des personnages ou des scènes tirées de l'Œuvre entendue *Pétrouchka* - *le Charlatan* -

la danse des trois marionnettes - la dispute entre Pétrouchka et le Maure - le caractère des passages reconnues : *colère - mystère - exubérance - drame ou bataille...*

— les instruments utilisés par le compositeur à des fins précises (*accords de trompettes - contrebasson - flûte - piano*).

En intermède... ou **pour élargir les connaissances musicales :** je propose de faire écouter aux enfants **le Final de l'Oiseau de Feu** qui est, avec **Pétrouchka - le Sacre du Printemps - le Chant du Rossignol** et **l'Histoire du Soldat** les titres les plus importants de l'œuvre **d'Igor Stravinski.** Les enfants prendront toujours plaisir à entendre ou réentendre ces œuvres.

Jacqueline Planel.



Basson - Hautbois - Cor-anglais
Document : Selmer

La Tétralogie à Bayreuth, en 1988

Une nouvelle mise en scène

Direction Musicale : *Daniel Barenboim*
Mise en scène : *Harry Kupfer*
Décors : *Hans Schavernoch*
Costumes : *Reinhard Heinrich*
Eclairages : *Manfred Voss*

Le Ring donné en 1987 à Munich nous transportait dans un univers de fiction interplanétaire. Celui-ci nous ramène en ce XXe siècle finissant où règne la technique sous toutes ses formes et une agitation débridée. C'est par cela même que cette mise en scène défigure l'œuvre. En outre, la nature y est totalement absente, le spectacle manque de grandeur et de tragique et on y cherche en vain le mythe. Harry Kupfer introduit des fantaisies qui amènent à des contre-sens graves. Seules les scènes d'action sont véritablement réussies.

L'OR DU RHIN

C'est une production particulièrement mouvementée, cinématographique en quelque sorte, par l'actualité des attitudes et de la gestuelle, l'agressivité des couleurs et la nature des dieux, humains, trop humains, signe des temps actuels.

Dans le silence de la salle assombrie le rideau s'ouvre, découvrant le corps de Siegfried. Les dieux, en longs imperméables clairs, figés autour du cadavre, s'en écartent ensuite, indifférents : image prémonitoire mais dénuée de toute émotion.

Alors seulement retentit l'accord en mi bémol par lequel débute la création du monde. Un, puis deux, puis de nombreux rayons laser vert vif matérialisent le Rhin, voilé par le brouillard. C'est dans ce long espace scénique qu'évoluent les filles du Rhin, sans cesse en mouvement, vêtues légèrement comme de cellophane, ce qui évoque les reflets de l'eau sur leur peau. Elles cabriolent et prennent des poses lascives tandis qu'Alberich se vautre et se traîne à quatre pattes. L'apparition de l'or du Rhin est somptueuse : une caverne s'ouvre dans le fleuve, dont la violente lumière orange vif éclate à l'arrière de la scène.

Par contre, le Walhalla est incolore et dépouillé sous un ciel noir. C'est une gigantesque tour de verre dont les parois sont des miroirs. L'éclairage est blafard. Arrive la "bande des dieux", sorte de malfrats en goguette, où seules les femmes semblent recommandables. Tout ce petit monde est vêtu de chapeaux et d'imperméables longs sur lesquels flottent des guirlandes de feuilles et de fleurs. Chacun porte - hélas ! - une valise de plexiglas transparent.

Ces valises serviront aussi bien de sièges, de piédestal pour Loge que d'abri pour Freia. Wotan semble le plus mauvais garçon des trois avec sa chevelure rousse flamboyante, son œil mort et sa lance, ici parfaitement incongrue. Quant à Fricka, c'est une femme aimante, très BCBG avec son turban et son col de fourrure et Freia, c'est la jeune fille de bonne famille.

L'arrivée des géants est d'autant plus spectaculaire qu'ils n'ont jamais été aussi grands. Mais leur tête grandeur nature leur donne un aspect curieux, plus débonnaire qu'inquiètant. Loge, punk vêtu de cuir noir, le visage blafard et les cheveux "en banane" oxygénés, semble beaucoup moins fruste que les dieux. C'est lui

qui mène le jeu, dominant totalement Wotan. Quant à Freia, après avoir beaucoup couru et gesticulé, elle est emmenée dans les bras de Fasolt. Dès son départ, les dieux sont physiquement annihilés.

La scène du Nibelheim est pour moi très réussie. Alberich y règne en chef d'industrie sur des ouvriers en masque et combinaison gris. Mime, blouse blanche et lunettes, une loupe fixée sur l'œil, orchestre la recherche. L'usine est un échafaudage métallique jaune vif qui permet de nombreux déplacements à plusieurs niveaux mais oblige les chanteurs à des montées et descentes répétées. On se sent chez un " deus ex machina" façon XXe siècle, puisque sa première métamorphose le transforme en gigantesque tuyau mouvant à bec doré...

L'apparition d'Erda, particulièrement sobre, est le seul moment où l'écoute pure remplace l'agitation. Il était temps. Enfin, côté gadgets, n'oublions pas la fusée transparente dans laquelle les dieux montent au Walhalla dans un "arc-en-ciel" de néon multicolore parfaitement ridicule.

La nouveauté scénique tient dans l'utilisation de rayons laser réfléchis par 150 miroirs ce qui délimite l'espace, longue "voie de l'histoire". L'effet est d'autant plus saisissant qu'un brouillard artificiel imprègne l'ensemble de façon quasi permanente.

La direction d'acteurs est particulièrement exigeante : on admire tous les chanteurs qui courent, montent, descendent, se roulent par terre et assurent néanmoins pleinement leur partie vocale. Quelques jeux de scène à titre d'exemples : Fasolt caressant la tête de Freia qui lui échappe, Fricka rêvant de s'attribuer une partie du trésor, Freia ensevelie sous les plaques d'or, Alberich tapant sur l'épaule de Wotan après avoir perdu l'anneau - comme pour lui souhaiter bonne chance - et Donner faisant des performances d'athlète avec son marteau de plexiglas... Les costumes sont inexplicables et l'agitation permanente nuit à l'appréciation de la musique.

La fusion des voix et de l'orchestre s'est installée peu-à-peu. Le tempo ralentit pour marquer les moments cruciaux, mettant en relief les thèmes principaux. Pour les chanteurs, notons en particulier l'excellent Günter von Kannen, un Alberich aux accents presque émouvants, la présence de John Tomlinson, un Wotan qui réussit à transcender son apparence, le Loge très brillant de Graham Clark et l'intensité de l'Erda d'Anne Gjevang. Mais QUE SONT CES DIEUX ?

LA WALKYRIE

Hh bien, nous y voici : les dieux ne sont plus ce qu'ils étaient ! Après s'être laissé dominer par Loge, Wotan se fait "mener par le bout du nez" par Fricka puis par Brunnhilde. Pauvre Wotan ! L'esprit ne souffle décidément pas dans cette production...

Après les facéties en technicolor de **l'Or du Rhin, la Walkyrie** semble bien sombre. Point de printemps sur scène pour Siegmund et Sieglinde. Tout au long des trois actes, le ciel reste désespérément noir tandis qu'une intense lumière blafarde arrive par les côtés de la scène. La seule note de couleur est donnée par les chevelures rousses des Wälsungen, de Wotan et de Brunnhilde, marque distinctive de la descendance chère au cœur de Wotan. La gestuelle atteint ici à son paroxysme : on s'enlace, on s'étreint sans cesse. Sieglinde manifeste ses sentiments dès avant l'arrivée de Hunding, ce qui est pour le moins prématuré. Quant aux enlacements débordant de sensualité du couple incestueux, ils frisent la vulgarité.

Les chanteurs témoignent tous d'une grande qualité vocale, d'autant plus admirable qu'ils chantent accroupis, assis, couchés à plat ventre ou l'un sur l'autre ; seule Fricka échappe à ces contorsions.

Siegmund apparaît au cours d'un orage qui manque d'intensité. Sur scène, le frêne du monde ou ce qu'il en reste : un grand tronc mort couleur d'airain qui ressemble à une sculpture moderne. C'est alors que le décor de la maison de Hunding monte sur le plateau, obligeant Peter Hofmann, en treillis et pataugas, à s'y introduire à la manière de Tarzan, idée peu propice à la tension dramatique. Ce décor est totalement froid : c'est un loft au mobilier design métallique. Sieglinde semble une diaconesse vêtue de noir. Avec cet aspect frigide, elle nous surprend d'autant plus par ses attouchements fébriles et par l'explosion débridée de sa sensualité.

Siegmund fait des boulettes de pain face à Hunding qui , seul, est crédible (Matthias Hölle). Après son départ, le ciel reste noir d'encre. Le printemps ne s'installe que dans les corps. Notons le puissant "Wälse ! Wälse" de Peter Hofmann, un Siegmund accablé par la fatalité.

Au second acte, le ton est à la sobriété. Pas de décor, le plateau nu de la "voie de l'histoire" sous le même ciel noir. Les costumes sont brillants et froids, noirs, gris et blanc pour Sieglinde. Le rideau se lève sur les amants allongés sur le devant de la scène, qui disparaissent ensuite en courant.

La scène entre Wotan et Fricka est intéressante, car on sent dans leurs gestes des réminescences d'amour passé et de confiance mutuelle. Linda Finnie est parfaite. Après une lutte autour de la lance de Wotan, Fricka triomphe.

Durant son long récit, Wotan tient Brunnhilde tendrement enlacée. On est d'autant plus surpris ensuite par son exceptionnelle brutalité quand il la rejette violemment et l'étrangle presque. Le dieu ne se contrôle guère, lui non plus !

Siegmund apprend sa mort prochaine alors qu'il tient dans son giron Sieglinde endormie. La scène est réussie, émouvante, avec un tempo très ralenti. Le héros meurt dans une obscurité quasi totale, au bord d'une crevasse.

Le 3[e] acte s'ouvre par une chevauchée des Walkyries éblouissante, car on est au sens propre ébloui : un praticable métallique en forme d'immense équerre descend des cintres, violemment éclairé de néon blanc, le long duquel les chanteuses montent et descendent en courant. Sur le plateau, des groupes mobiles de cadavres blafards représentent les guerriers morts. Cette luminosité froide, reflétée dans les boucliers transparents et sur les manteaux noirs luisants est-elle à l'image de la froideur des Walkyries qui contraste avec les effusions de tendresse à venir ?

Après le départ des Walkyries, on en revient aux éclairages blafards latéraux. Très beau solo final de Sieglinde (Nadine Secunde). Wotan et Brunnhilde dialoguent ensuite, assis par terre, le dos tourné l'un à l'autre. La Walkyrie rampe progressivement vers son père jusqu'à l'obliger à rencontrer son regard. L'acte s'achève dans les transports d'amour réciproque qui manquent de retenue, donc de grandeur.

Loge surgit à l'appel impératif de Wotan sous forme de rayons laser rouges crépitants, peu convaincants. Brunnhilde semble enfermée telle Blanche-Neige dans un cube de verre aux arêtes de laser rouge vif.

L'orchestre n'était pas toujours assez brillant mais les voix satisfaisantes : John Tomlinson (Wotan), Linda Finnie (Fricka), Deborah Polaski (Brunnhilde) et le vaillant chœur des Walkyries. Je n'en dis pas davantage, car rien ne m'a bouleversée.

SIEGFRIED

Durant la superbe Ouverture, Alberich apparaît. Il revient d'ailleurs en courant du premier acte s'informer de ce qui se passe chez Mime ; on ne voit pas pourquoi, puisqu'il l'apprendra au second acte.

Le premier acte est en grande partie une scène de pure comédie. Le tandem Mime-Siegfried (Graham Clark - Siegfried Jerusalem) est éblouissant, d'autant qu'ils ont tous deux le physique de leur personnage. Pas de forêt. Le ciel est noir. La forge de Mime est un ancien haut-fourneau couché sur le flanc et éventré, avec des ouvertures et des échelles extérieures. La mise en scène oblige les chanteurs à d'incessantes prouesses sportives qui expliquent que le Wanderer (Franz Mazura) manque parfois de souffle. Graham Clark va jusqu'à chanter, accroché à l'échelle par une seule main ! Son Mime est endiablé et très comique, presque trop, on en oublie sa fourberie. Face à lui, Siegfried Jerusalem les cheveux roux, en bleu de chauffe, est un authentique "Heldentenor" en particulier dans la scène de la forge, exceptionnellement réaliste.

Au second acte, l'antre de Fafner semble un sous-marin explosé, avec hublot et périscope, mais c'est surtout une reconstitution parfaite de l'entrée d'une galerie de mine avec filins, poutrelles de soutènement etc, mise en valeur par les éclairages.

De forêt, point. Mais heureusement pour Siegfried, il y a une flaque d'eau... Le dialogue entre le Wanderer et Alberich est intense grâce à la remarquable présence de Güter von Kannen aux sombres accents. Quant à Mime et Siegfried, ils recommencent leurs prouesses gymniques. Pour ce faire, Mime prend même entre les dents le sac en plastique contenant son breuvage... Lorsque Siegfried s'interroge sur sa mère qu'il n'a pas connue, le Wanderer apparaît sur une plateforme à mi-hauteur du décor. C'est de là qu'il souffle dans un cor le thème de Siegfried, laissant pantois le héros qui croit ces sons sortis par magie de son propre cor. De là aussi, le Wanderer contrôle l'oiseau de la forêt, posé sur sa lance et qu'il

dirige de la main. Harry Kupfer en fait, grave contresens, le maître de l'oiseau, déniant ainsi toute liberté à Siegfried. Le dragon est une sorte d'hydre de Lerne en tuyaux multiples, peu impressionnant mais très bon vocalement (Philip Kang). L'oiseau de la forêt est chanté avec une grande pureté par Hilde Leiland.

Au troisième acte, le Wanderer arrive sur le plateau en titubant et s'écroule au milieu des éclairs. Son appel à Erda est tragique et désespéré. Erda paraît (Anne Gjevang), vieillie comme lui. La scène est grave et concentrée. Mais la suivante est brutale : Siegfried donne des coups de pied au Wanderer, fait voler son chapeau, lui enlève ses lunettes... C'est excessif.

Dans la scène du réveil de Brunnhilde, où le laser est à la fois superflu et ridicule, Harry Kupfer insiste beaucoup sur la panique qui s'empare de Siegfreid devant cette femme. Il n'en retourne pas moins ensuite aux reptations à genoux, à plat dos et à quatre pattes auxquelles la *Walkyrie* nous avait déjà habituées.

Le "Heil dir, Sonne !", chanté presqu'à plat ventre sous un ciel noir, fait sourire, bien que très bien chanté par Deborah Polaski. Une belle image par contre : celle de Siegfried, blotti en position fœtale dans le giron de Brunnhilde. Durant son récit, elle le domine et le conforte, telle la mère qu'il n'a pas connue. Ensuite le style change : le corps reprend ses droits. Malgré les contorsions et le semi-déshabillage qui lui est imposé, Deborah Polaski remplit vocalement son rôle avec assurance. .

Durant ces trois actes, l'orchestre est à la fois très nuancé et très brillant.

LE CREPUSCULE DES DIEUX

Le rideau s'ouvre sur les Nornes, vêtues de capes noires et masquées de blanc, debout au milieu d'une forêt d'antennes de télévision auxquelles elles vont accrocher leur corde. Leur dialogue est beau, leur question pleine d'angoisse. Pour la première fois, la lumière vient d'en haut. De chaque côté du plateau, de grands panneaux sur lesquels sont projetées des photos en noir et blanc non figuratives.

La seconde scène se passe sur le rocher de Brunnhilde, sorte de réduit à l'intérieur d'une muraille qui monte sur le plateau. C'est par une échelle qu'on accède à la surface... Siegfried, toujours en bleu de chauffe, a revêtu le manteau de la Walkyrie, Brunnhilde est toujours en pantalon (ce qui lui convient fort bien). La scène des adieux n'est pas touchante. Après le départ du héros, Brunnhilde s'affale dans son réduit.

Au long de sa descente sur le Rhin, Siegfried (Reiner Goldberg) marche sur les eaux de laser vert vif - enfin une couleur ! - en compagnie d'un cheval à roulettes.

Le palais de Gibichungen est figuré par des vues d'avion de Manhattan la nuit, en noir et blanc, projetées sur les mêmes panneaux. Le plateau est vide. Hagen (Philip Kang), en samouraï maléfique vêtu de cuir noir et portant lunettes fumées, est armé d'une pique. Gunther (Bodo Brinkmann) en costume et peignoir scintillant et Gutrune (Eva-Maria Bundschuch) en robe du soir, le réticule au poignet, sont d'apparence parfaitement grotesque et Hagen n'a aucun mal à les manipuler.

A l'arrivée de Siegfried au palais, les gratte-ciel du décor latéral se brouillent. La scène du pacte par le sang est risible. Quant à Gutrune, elle s'est rapidement changée et repoudrée avant l'arrivée du héros !

Avant les scènes sur le rocher de Brunnhilde, les projections sur panneaux changent ; il s'agit de feu, de fumée et d'eau. L'unique scène vraiment intense est celle du dialogue entre Brunnhilde et Waltraute (Waltraud Meier), vocalement surtout. L'incompréhension de Waltraute est manifeste et n'a d'égale que l'indifférence de Brunnhilde, perdue dans la contemplation de son anneau. Dommage que la Walkyrie reparte à quatre pattes ! L'autre scène est moins réussie car le faux Gunther et Brunnhilde dialoguent sur l'échelle qui mène au réduit. Brunnhilde reconnaît son agresseur à travers son heaume puis par le motif de l'orchestre.

En résumé, un acte décevant.

Magnifique ouverture du second acte, lourde de menaces. L'action se passe au palais de Gibichungen. Au centre de la scène, une plateforme élevée, soutenue par quatre escaliers métalliques. C'est là-haut qu'est assis Hagen, vers lequel Alberich monte en rampant, avant de redescendre et disparaître. ("Sei treu... treu !").

Ces escaliers entraînent de nombreuses montées et descentes mais, mis à part ce reproche, cet acte est le plus homogène de toute la production. Les voix y sont

très équilibrées. Notons les redoutables appels de Hagen et la remarquable maestria des chœurs.

Les homme sont pour la plupart en bleu de travail, munis de gaffes, de piques et de banderoles grises. Les mouvements d'ensemble sont parfaitement orchestrés. Une trouvaille : Brunnhilde arrive, portée dans un filet par quatre hommes telle une proie, sa chevelure pendant jusqu'à terre. Elle est vêtue d'un grand manteau fauve qui lui confère durant tout l'acte une superbe allure de bête sauvage. L'orchestre et les chanteurs sont à l'unisson pour traduire toute la violence de cet acte, que soulignent de nombreux jeux de scène. Le dernier se passe autour de la pique de Hagen que Hagen et Brunnhilde finissent par brandir sur le dos puis audessus de Gunther en un geste de vengeance commune.

Enfin un acte qui emporte l'adhésion !

Le troisième acte est très réussi sur le plan musical, plus criticable pour la mise en scène. Le rideau s'ouvre sur le Rhin verdâtre au milieu duquel se dresse un engin incongru formé de trois cylindres brillants et transparents en partie. C'est de là que les filles du Rhin s'adressent à Siegfried. Leurs voix sont beaucoup plus assurées que dans l'*Or du Rhin*. L'engin disparaît au début de la scène de la chasse.

Là, Gunther, accablé, est assis au premier plan sur le plateau vide. Puis les chasseurs s'asseyent en groupes. Reiner Goldberg incarne parfaitement le personnage de Siegfreid, exubérant, un peu fruste et trop confiant. Bien que frappé à mort, il se redresse et ne tombe qu'aux premiers accords de la marche funèbre, s'écroulant dans la même crevasse que Siegmund autrefois. Pas de marche d'ailleurs. Au bord de la crevasse paraît d'abord le Wanderer qui se recueille à genoux après avoir jeté sur le corps les morceaux de sa lance, puis Brunnhilde qui le défie longuement du regard.

La scène finale est chantée par Deborah Polaski avec presque toujours de très beaux accents. C'est Brunnhilde qui, face à Hagen, lève le bras du héros mort avant de lui retirer son anneau. Puis elle reprend sur le corps de Siegfried son manteau de Walkyrie s'en revêt, arrache sa pique à Hagen et se jette dans le brasier fumant.

La fin du monde me semble totalement râtée malgré la musique : des photos se succèdent sur les panneaux latéraux, montrant l'écroulement et l'embrasement des gratte-ciel. Le Rhin de laser vert réapparaît et Hagen y est noyé par les filles du Rhin. Et enfin, tout un public élégant envahit la scène pour contempler ce spectacle sur des écrans de télévision. Image finale : Alberich est toujours là, debout sur l'avant-scène, spectateur de cette fin du monde. Tout peut recommencer : un petit garçon et une petite fille s'avancent sur le devant de la scène, une lampe électrique éclairant leur chemin.

Je n'ai pas été bouleversée en dépit de la qualité musicale de cette dernière "journée". Cependant, j'ai été sensible à l'interprétation des deux héros par Reiner Goldberg et Deborah Polaski. Cette nouvelle Brunnhilde, à la voix puissante et chaude dans le medium, a acquis un véritable talent de comédienne. Elle nous fait ressentir l'intensité de cette tragédie cosmique.

En résumé, ce Ring est servi par une très bonne distribution. Je souhaite que cette production se peaufine dans l'avenir. Malheureusement, de trop nombreuses incongruités et laideurs dans la mise en scène, le décor et les costumes continueront à nuire à la musique et à l'œuvre en général. Bien sûr, si l'on souscrit à la définition de Claude Levi-Strauss : "un mythe, c'est à la fois CONTE-REDIRE et CONTRE-DIRE", alors, tout est permis...

Annie Paquet
Cercle National Richard Wagner
(paru dans "Le Cygne" n° 65, octobre 1988)

bibliographie

• **Recherches pour l'Education musicale.** Revue *Les Sciences de l'Education* (C.E.R.S.E. Université de Caen, 14032 Caen Cedex). Numéro spécial préparé par Jean-Pierre Mialaret. 1988. 174 pages, 70 francs (port inclus).

Au sommaire de ce numéro, nous trouvons, après une présentation générique de J.-P. Mialaret, une contribution de Georges Snyders, développant - avec l'indéfectible foi en l'avenir que nous lui savons - ses théories sur "l'Enseignement de la joie musicale à l'Ecole". Paul Gerbod, dans un article consacré à "l'Enseignement de la musique en France de la Révolution à nos jours", met l'accent sur les acquis de notre discipline - obtenus de vive lutte, par des minorités agissantes, face à l'indifférence, sinon parfois l'hostilité, des pouvoirs publics et de l'opinion. Le professeur Tran Van Khê actualise pour nous un texte paru en 1983 dans l'*International Journal of Music Education* : "Education musicale en Asie", dans lequel il retrace la transformation des pratiques musicales et des systèmes d'Education musicale dans différents pays asiatiques : recherche d'identité culturelle.

Anne-Marie Green peaufine ses analyses (maintenant bien connues) des conduites musicales des adolescents ; elle plaide "pour une cohabitation de la sociologie et de l'éducation musicale". Le psychiatre Jacques Arveiller nous propose une réflexion sur "le Jeu sonore et musical, entre thérapeutique et pédagogie" ; il ne souhaite pas, écrit-il, "renvoyer la question au simple arbitraire du signifiant"... un "Panorama des thèses françaises à propos de l'Education musicale" conclut - fort utilement - cette livraison.

• **Tran Van Khê et le Viêt Nam.** Triple numéro 402-403-404 de la *Revue Musicale.* 146 pages (plus un cahier de 16 pages de photographies), 180 francs.

Le professeur Tran Van Khê est le meilleur spécialiste de la musique du Viêt Nam. L'hommage qui lui est ici rendu par la prestigieuse *Revue Musicale* est amplement jusfifié.

Issu d'une longue lignée de musiciens traditionnels viêtnamiens, Tran Van Khê prit, comme il le dit lui-même, "le chemin des écoliers vers l'éthnomusicologie" : l'itinéraire est, en effet, peu banal qui le conduisit, via la musique de variété, de la musique traditionnelle a l'éthnomusicologie comparée (soutenance de thèse à la Sorbonne, en 1958, sous la direction de Jacques Chailley). Non sans donner au lecteur quelques points de repère historiques, il consacre ici une étude aux diverses catégories de musique viêtnamienne contemporaine ; puis il analyse une chanson populaire : *Quan Ho,* nous fournissant à cette occasion de précieux renseignements sur le langage musical et la prosodie des chansons populaires de son pays, ainsi que sur les relations entre intonations de la langue viêtnamienne et dessins mélodiques.

Tran Van Khê explore ensuite les nombreuses possibilités du sonographe pour l'analyse des rythmes des musiques extra-européennes. Il nous parle du statut (généralement peu enviable) des musiciens traditionnels en Asie. Dans la perspective de publication d'une future *Histoire universelle de la Musique,* il plaide pour un traitement plus équitable des différentes cultures (il est à craindre qu'une telle publication, naguère envisagée - sous les auspices de l'UNESCO - par le Comité International de la Musique, ne soit aujourd'hui compromise pour des raisons de basse intendance). Tran Quang Hai, fils ainé du musicologue, signe la dernière étude, dans laquelle il évoque les difficultés d'intégration des musiciens viêtnamiens réfugiés en Europe ou en Amérique.

• Claire Le Guerrier. **The Physical Aspects of Piano Playing.** Published by Vantage Press, Inc., 516 West 34th St., New York, N.Y. 10001. Volume de 94 pages, relié sous jaquette. Très nombreuses illustrations musicales. $ 12.95.

Avec une pugnacité non dépourvue d'humour, Claire Le Guerrier remet en cause la plupart des idées reçues concernant la technique pianistique : position de la main, doigtés (elle insiste sur l'importance du pouce, dont l'exceptionnelle agilité est, estime-t-elle, méconnue), pressions digitales, utilisation des articulations, position devant le clavier (elle plaide pour les sièges bas), etc. Elle s'attache aussi à démontrer la futilité, voire l'ineptie, de la plupart des exercices préconisés depuis le siècle dernier : trivialité du corpus, accumulation de stéréotypes coupés de toute réalité musicale... c'est un retour aux sources, car ces théories s'inspirent

largement de l'*Essai sur la vraie manière de jouer des instruments à clavier,* de K.P.E. Bach, *"school of all schools"*, écrit Claire Le Guerrier.

L'auteur s'en prend également au jargonnement pseudo-scientifique - totalement étranger à l'univers musical - de la plupart des ouvrages contemporains consacrés à la technique pianistique. Elle déplore, en outre, l'absence quasi générale d'illustrations musicales commentées, dans les ouvrages de ce type - les lecteurs ne sachant où ni comment mettre en application les principes énoncés (reproche que l'on ne saurait adresser au présent livre...). La bibliographie est particulièrement riche pour ce qui concerne les publications en langue française (il est toutefois dommage que ne soient pas cités les remarquables travaux de Monique Deschaussées). Regrettons enfin que, pour notre auteur, l'histoire de la littérature pianistique s'arrête à... Debussy.

• Monique Deschaussées. **La musique et la vie.** Editions Buchet/Chastel. 142 pages, 85 francs.

• Yehudi Menuhin. **L'Art : espoir pour l'humanité.** Editions Buchet/Chastel. 148 pages, 120 francs.

La vraie spiritualité ne consiste-t-elle pas, aujourd'hui, à croire en l'Homme, en sa perfectibilité - et ce, malgré les crimes sans précédent dont se sont rendus coupables les hommes de notre siècle ? Si tel est bien le cas, l'esprit habite également Yehudi Menuhin et Monique Deschaussée, tous deux s'inscrivant dans cette longue lignée de belles âmes qui auront vu, dans l'Art, le salut de l'Humanité.

La Musique, c'est la Vie elle-même, considèrent nos deux auteurs. Simple métaphore ? Certainement pas... Pour eux, la musique serait bien plutôt l'incarnation - l'avatar - de mystères qui nous dépassent. Présence de l'Absolu (rejoignant ainsi Marcel Landowski, pour lequel "*toute* musique est l'expression du Sacré")...

Monique Deschaussées met l'accent sur l'approfondissement de la pensée du compositeur par la médiumnité de l'interprète : sa foi est néanmoins pragmatique, voire démonstrative (de nombreux exemples musicaux illustrent le propos). Yehudi Menuhin, quant à lui, se place plus volontiers dans une perspective de citoyenneté planétaire, d'universalisme (ce volume est en réalité un florilège de conférences, interviews, préfaces, lettres ouvertes, écrits déjà parus ou inédits, etc.).

Pour nos auteurs, l'effusion n'exclut jamais la rigueur (ce n'est pas si fréquent dans ce genre d'écrits). La générosité des intentions est, d'autre part, évidente : voilà des auteurs que l'on ne saurait taxer de vouloir faire de sagesse boutique...

• **La Scène.** Numéro 5 de la revue *Vibrations*, (musiques, médias, société). Editions Privat, 14, rue des Arts, 31068 Toulouse Cedex, 1988. 342 pages, 98 francs.

"La scène est un lieu d'émission de sens", note Louis-Jean Calvet, dans son introduction. Remarque corroborée, certes ! par les thèmes développés dans ce dossier : sémiologies textuelle et musicale bien sûr, mais aussi langage du corps, techniques de sonorisation et d'éclairage, histoire des lieux de représentation - seraient-ils fantasmatiques, comme dans les mises en "scènes" radiophoniques, ou bien dans... "l'iconologie cliptique" (Jean-Rémy Julien).

Sont surtout évoqués les spectacles à vocation populaire : folklore auvergnat à Paris (par le musicien "routinier" Jean-François Vrod), spectacles dits "de curiosité", folk anglais, rock, chanson, etc. Précisons que si la plupart des problèmes posès par "l'émission" de sens ont été ici envisagés, la problématique de sa "réception" n'a été qu'effleurée (Thème d'une prochaine livraison ? Espérons-le...).

• Docteur Jacqueline Verdeau-Paillès. **Le bilan psycho-musical et la personnalité.** Préface de Yehudi Menuhin. Editions J.-M. Fuzeau. 318 pages.

Même ceux qui restent quelque peu sceptiques quant aux pouvoirs thérapeutiques de la musique ne manqueront pas d'être intéressés - voire passionnés - par l'étude du Dr Jacqueline Verdeau-Paillès. Le projet était d'envergure : mettre au point une procédure permettant un bilan psycho-musical complet. La procédure ici proposée comprend : un entretien (protocole détaillé), suivi d'un test d'audition d'œuvres (choix des bandes-test et analyse des résultats), puis d'un test musical actif (ce dernier s'inspirant des techniques mises au point par le Pr Benenzon, musicothérapeute argentin bien connu).

L'auteur compare l'efficacité des différentes procédures utilisées, l'action de chaque style de musique sur plusieurs types de "patients". Sont aussi analysés les comportements d'audition, d'interprétation ou de création musicales, ainsi que la diversité des aptitudes de communication par et avec la musique.
Riche d'enseignements...

Francis Cousté

Informations diverses

• **Le Musée de l'Homme** organise une braderie de Noël le 6 décembre de 9 h à 21 h. Il nous invite à un voyage de découverte au travers de ses publications et ses archives : livres, catalogues rares, photographies anciennes et récentes, affiches signées *Falck, Matthieu, Moretti, Savignac* ainsi que des cartes de vœux originales etc...

Musée de l'Homme - 17, Place du Trocadéro, 75116 Paris.

• **Le Groupe vocal mixte du Collège de Caumont l'Eventé** présente son premier disque. Les timbres instrumentaux de "l'orcheste d'accompagnement" ont été entièrement produits et gérés sur ordinateur par les élèves de l'A.S.M.E.C. (Atelier-Studio de Musique Expérimentale du Collège).

Sur des arrangements de F. Gosselin, professeur d'éducation musicale.

Face A : *Tiens... Tiens... Tiens...* de Paul Misraki et André Hornez ; *Les Vieux* de Jacques Brel (couplets 1 et 3).

Face B : *Troisième Sexe* de Dominique Nicolas et Nicolas Sirchis.

• **Le Centre d'Entraînement aux Techniques d'Expression et de Communication (C.E.T.E.C.)** organise, à Paris, deux fois *2 Journées de préparation à l'épreuve d'harmonie du CAPES :* les mardi 3 et mercredi 4 janvier 1989, ainsi que les vendredi 17 et samedi 18 février 1989.

Tous renseignements auprès d'Elisabeth Guérineau, 13, rue de Buci, 75006 Paris. Tél. : 43.29.92.05 ou 43.25.61.74.

• **Prix de Musique Darius Milhaud** 1989.

Il est ouvert aux disciplines suivantes : violon et chant. Ce prix s'adresse aux élèves des Conservatoires et Ecoles de Musique agréés, de nationalité française, ainsi qu'aux jeunes musiciens en situation préprofessionnelle, de nationalité française. Limite d'âge 16 à 27 ans pour les violonistes, 21 ans à 33 ans pour les chanteurs.

Renseignements auprès de l'Association de la Société Marseillaise de Crédit, 75 rue de Paradis, 13006 Marseille.

• **La Maison des Conservatoires** dépendant de la Ville de Paris, organise des conférences d'histoire de la musique et des cours d'analyse, ouverts à tous publics. Les séances sont données par M. Marcel Borusiac, professeur certifié, le lundi et le mardi de 17 h 30 à 19 h 30.

Renseignements et programme : Maison des Conservatoires, Mme Monika Blanc, directrice, 12 place Carrée, Porte Ste-Eustache, 75001 Paris.

• **A Besançon,** dans le cadre de la célébration du Bicentenaire de la Révolution Française, création le 27 janvier 1989 d'une "fresque musicale" de musique contemporaine, commentant les événements de 1789 par Patrice Mestral (4 harmonies, 2 orchestres, 1 chœur mixte) soit près de 400 musiciens professionnels et amateurs.

Renseignements : Affaires culturelles, 2 rue Mégevand, 25034 Besançon Cedex.

• **Les Editions Francis Van de Velde,** associées pour la circonstance à la Fondation Paribas et à la Sacem présentent : *La Révolution en chantant,* ouvrage relié pleine toile (232 pages, 75 illustrations couleurs, 212 illustrations noir et blanc). Cet ouvrage réunit plus de 200 chansons situées dans leur contexte politique et social. Prix public : 375 FF. **Ed. Van de Velde, 12 rue Jacob, 75006 Paris.**

• **Bournemouth - Music**

Situé sur la côte sud de l'Angleterre, à 2 heures de Londres, la ville de Bournemouth accueillera durant le Festival, des ensembles, des chorales et des orchestres divers venus de nombreux pays. Vous pouvez vous joindre à ces manifestations qui auront lieu du 24 juin au 1er juillet 1989 et du 23 juin au 7 juillet 1990.

Pour obtenir de plus amples renseignements, il faut contacter Paul B. Buck, Travel Industry Sales Manager - Bournemouth Tourism Westover Road, Bournemouth BH1 2 Bu (Angleterre).

Académie de Rennes

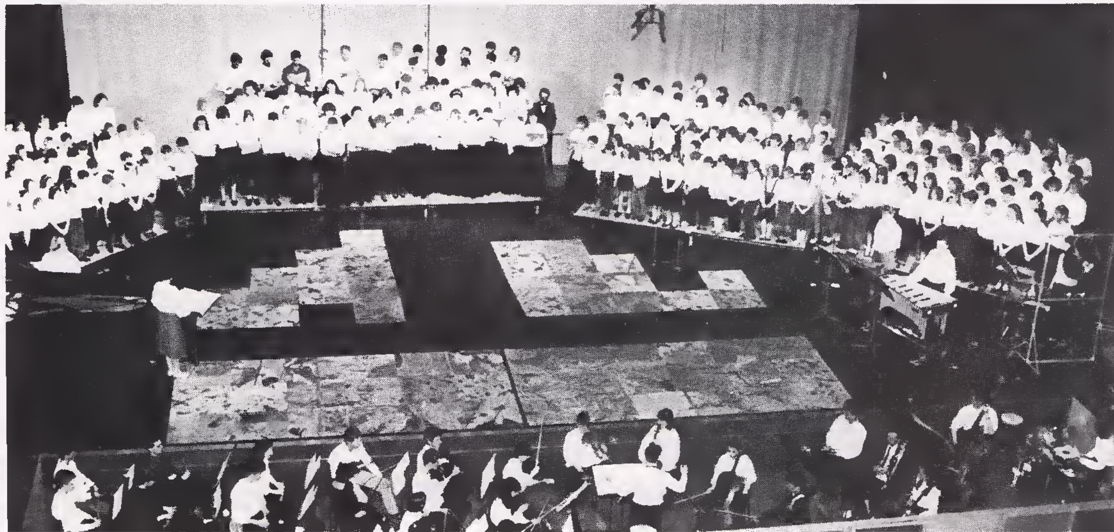
Festival de chorales scolaires 200 Voix pour une création

La musique dans les écoles et collèges est bien vivante malgré des conditions parfois difficiles. Ainsi au mois de Mai dernier, la grande salle Louis Guilloux du Centre d'Action Culturelle de Saint-Brieuc a-t-elle servi de cadre à une manifestation artistique dont le souvenir restera longtemps gravé dans les esprits à la fois côté public (la salle était comble) et côté artiste.

Travail minutieux et patient qui s'est déroulé sur toute l'année scolaire. Quelques 200 voix étaient réparties ainsi :

deux chœurs d'enfants du primaire
un chœur de collège
un chœur d'adultes (celui de l'Ecole Normale Mixte de Saint-Brieuc)

Maîtres du primaire, professeurs d'Education Musicale et l'ensemble des chœurs étaient placés sous la responsabilité de *Mme Jacqueline Cherpitel* professeur à l'Ecole Normale.



Artistes... ce jour là, plus de 400 jeunes chanteurs, élèves d'établissements du département étaient là pour le Festival départemental des chorales scolaires. Cette rencontre était organisée par **Monsieur Le Touzé** Inspecteur pédagogique Régional pour l'Académie de Rennes, en collaboration étroite avec la Direction Régionale des Affaires Culturelles, l'Administration du Centre d'Action Culturelle, la ville de Saint-Brieuc et les professeurs d'Education Musicale.

Véritable fête de la musique, nos chorales de collèges ont offert un programme de choix, très longuement applaudi. Le temps fort de ce concert fût sans conteste la création d'une œuvre contemporaine : **Equilibre de Mer**. Cantate sur des textes du poète breton Eugène Guillevic mis en musique par Hervé Girault.

Hervé Girault est un de nos jeunes collègues qui enseigne à Angers. Tout récemment lors du festival de musique contemporaine de cette ville, sa toute dernière œuvre était créée avec succès.

L'ensemble des voix était accompagné par **l'Orchestre des cadets de l'Ecole Nationale de Musique** sous la direction de *Monsieur Francis Lapauw* directeur de l'E.N.M.. Plus qu'un concert, cette cantate était un spectacle : Jeux de lumière, décors réalisés par deux étudiants des Beaux-Arts de Rennes chorégraphies originales de *Melle Meley* Professeur de danse au Conservatoire et de quatre de ses élèves.

Moment d'émotion à l'écoute et à la vue de tous ces jeunes et adultes unis sur la scène, et de ce public (plus de 1000 personnes) comme envoûté par le message qui passait. Outre les souvenirs, il reste maintenant l'enregistrement et surtout une partition qui ne demande qu'à être jouée...

Pour plus de détails concernant cette partition, écrire à Monsieur Hervé Girault 5 Square des Mésanges Mûrs-Erigné, 49130 Les Ponts-de-Cé.

Bernard Cherpitel. Professeur Relais.